

## Teatro Total:

la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras.

Tesis Doctoral

Juan Ignacio Prieto López

Directores:

Fernando Agrasar Quiroga

Amparo Casares Gallego

Tutor de la estancia internacional:

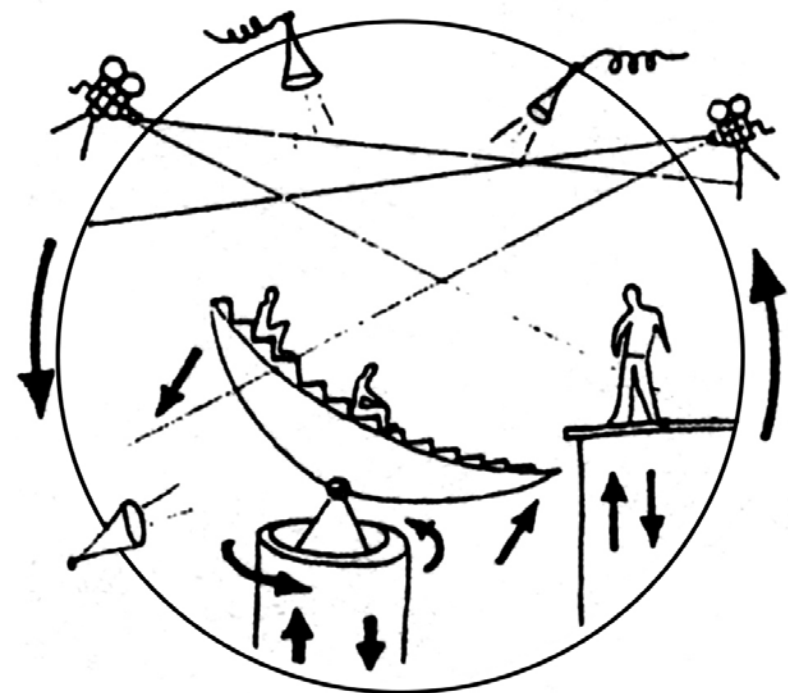
Federico Deambrosis, Politecnico di Milano.

Departamento de Proxectos Arquitectónicos e Urbanismo

Escola Técnica Superior de Arquitectura



Universidade da Coruña



A Coruña, Abril 2013





## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin toda la ayuda recibida a lo largo de estos últimos años. Quisiera agradecer a todas cuantas personas e instituciones han contribuido a esta investigación:

*A los directores de esta tesis doctoral, Fernando Agrasar y Amparo Casares, por su implicación, dedicación, criterio y aliento. Ha sido un privilegio contar con vuestra ayuda y guía a lo largo del desarrollo de esta tesis.*

*A los profesores Alessandro De Magistris y Federico Deambrosis por su inestimable ayuda durante mi estancia en el Politécnico de Milán y por su infinita paciencia con mi escaso dominio del italiano.*

*A Federico Zanoner del MART, Ina Prescher de la Akademie der Künste, Wencke Clausnitzer-Paschold y demás personal del Bauhaus-Archiv de Berlín, Susan Halpert y sus compañeros de la Houghton Library de Harvard, Laura Muir, Anna Kovacs y Mary Lister del Busch-Reisinger Museum, Giulia Amato y el personal de la Biblioteca Sormani de Milán, Nora Probst del Theaterwissenschaftliche Sammlung de la Universidad de Colonia, al personal de la biblioteca de las Escuelas de Arquitectura de A Coruña y Madrid, y a todos aquellos miembros de otras instituciones cuya ayuda me ha permitido afrontar una búsqueda documental tan intensa y compleja. También a Luz Paz por ayudarme con la documentación de la Fundación Kiesler de Viena.*

*A Carlos, Faustino, Estefanía por su ayuda y a Óscar Sánchez por su extraordinaria aportación en el modelado de los teatros.*

*A la Escuela de Arquitectura de A Coruña por su acogida y apoyo. Gracias a mis compañeros y compañeras y, de un modo especial, a los profesores de la asignatura de Proyectos 3 y a Cristóbal Crespo, mi profesor, compañero y amigo.*

*Por último agradecer a mis padres, a Cris y a Andrea su constante apoyo y cariño.*

## RESUMEN, RESUMO, ABSTRACT.

La construcción del teatro moderno en el período de entreguerras, quedó marcada por la experiencia de la Primera Guerra Mundial y las revoluciones socio-políticas que tuvieron lugar tras ellas. Este proceso fue una tarea multidisciplinar en la que colaboraron directores teatrales, arquitectos, ingenieros, escultores, pintores, actores,... trabajando conjuntamente en la definición del espectáculo y la arquitectura teatral moderna. El teatro se convirtió en el lugar donde arte y tecnología modernas se unieron para definir una nueva tipología, el Teatro Total, en la que todos los elementos presentes en la escena fueron replanteados, todos los recursos experimentados, todos los principios cuestionados y reformulados. La investigación de este período sobrepasó las fronteras nacionales y la intensa comunicación internacional entre autores y movimientos de vanguardia hace que la investigación arquitectónica del Teatro Total pueda ser contemplada como una tarea unitaria en su diversidad.

A investigación da arquitectura teatral moderna no período de entreguerras, quedou marcada pola experiencia da Primeira Guerra Mundial e as revolucións socio-políticas que tiveron lugar tras ela. Este proceso converteuse nunha labor multidisciplinar na que se uniron directores teatrais, arquitectos, enxeñeiros, escultores, pintores, actores,... traballando na definición do espectáculo e a arquitectura teatral moderna. O teatro foi o punto de unión de arte e tecnoloxía modernas buscando definir unha nova tipoloxía, o Teatro Total, na que todos os elementos presentes na escena foron cuestionados, todos os recursos experimentados, todos os principios reformulados. A investigación deste período superou as fronteiras nacionais, permitindo unha intensa comunicación entre autores e movementos de vangarda internacionais, o que fai que a definición arquitectónica do Teatro Total poda considerarse como unha investigación unitaria dentro da súa diversidade.

The investigation of the avant-garde theatre in the interwar period was influenced by the World War I and the subsequent socio-political revolutions. This was a multidisciplinary task carried out by theatre directors, engineers, architects, sculptors, painters, actors... Theatre became the place where modern art and technology joined to define a new typology, the Total Theatre. All the elements in the stage were redesigned, all the resources were experimented, and the principles were questioned and reformulated. The research of theatre architecture in this period could be considered a united task in this period, surpassing national borders through an intense international communication between authors and avant-garde movements.

ÍNDICE

0. Introducción: Espacio y Teatro.

0.1. Propósito de la investigación.  
*Objeto de estudio y marco espacio temporal.....*007

0.2. Metodología.  
*Estado de la cuestión: fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas.....*009

0.3. Estructura, Resumen y Terminología.  
*Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el periodo de entreguerras.....*018

0.4. Introducción.  
*Espacio, Tiempo y Arquitectura Teatral.....*020

1. Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik.

1.1. Festival de Música y Teatro de la Ciudad de Viena, 1924.  
*Las Exposiciones Internacionales de Teatro.....*046

1.2. Del Teatro de Variedades al Teatro Magnético.  
*La aportación Futurista a la exposición teatral de Viena.....*058

1.3. La Revolución Teatral Soviética.  
*La aportación de la vanguardia artística soviétcia a la exposición teatral de Viena.....*068

1.4. Los nuevos modelos austríacos para el espacio teatral moderno.  
*Teatros circulares: Ringtheater de Oskar Strnad, Railway-Theater de Friedrich Kiesler y Theater ohne Zuschauer de Levy Moreno.....*088

1.5.Repercusión y trascendencia de la IAT.  
*Viena, París, Nueva York: la itinerancia de la exposición teatral vienesa.....*118

2. El Teatro Total en la República de Weimar.

2.1. El Teatro Total en la Bauhaus.  
*La República de Weimar y la Bauhaus.....*128

2.2. El Teatro Total de Walter Gropius y Erwin Piscator.  
*Del Teatro Piscator al Teatro Total.....*156

2.3. Fin de la experimentación teatral.  
*El cierre del Taller de Teatro de la Bauhaus.....*186

2.4. Totaltheater y Totales Theater.  
*Variaciones en relación al concepto Total.....*196

**Teatro Total:**  
los espacios teatrales de la vanguardia europea en el período de entreguerras

3. El Teatro Proletario Soviético.

3.1. Stalin toma el Poder.  
*De la NEP a los Planes Quinquenales.....*200

3.2. La Reforma del Teatro Meyerhold, 1926-1929.  
*Lázar Márkovich Lissitzky.....*206

3.3. Concursos, 1930-1932.  
*La construcción del Teatro de Masas Proletario Soviético.....*220

3.4. El Nuevo Teatro Meyerhold, 1930-1933.  
*Vsévolod Meyerhold, Mijaíl Barkhin, Serguéi Vakhtángov.....*240

3.5. Realismo Socialista.  
*Fin de la utopía Futurista Soviética, 1932-1939.....*258

4. Convegno Volta

4.1. Del Teatro Total Futurista al Teatro de Masas Fascista.  
*Teatro y Fascismo.....*274

4.2. El Teatro Total Futurista.  
*Reconstrucción Futurista del Universo Teatral.....*280

4.3. El Teatro de Masas Fascista.  
*Mussolini y el teatro para 20.000 espectadores.....*292

4.4. Convegno de Lettere: Il Teatro Drammatico, Roma, 1934.  
*La construcción del Teatro de Masas Fascista.....*308

4.5. El Teatro de Masas en el ocaso del Fascismo.  
*La construcción del Teatro de Masas Fascista.....*340

5. Anexo: Planimetría y volumetría de los modelos estudiados.....352

6. Análisis y conclusiones.

6.1. Valoración del conjunto de las propuestas.  
*Escala, forma y funcionalidad de las propuestas.....*384

6.2. Evolución conceptual del teatro de la vanguardia.  
*Gesamtkunstwerk, Teatro Sintético, Teatro Universal, Teatro Total, Teatro Totalitario.....*402

6.3. Epílogo.  
*Los Teatros Cinéticos de Jacques Polieri: la recuperación de la investigación tipológica de entreguerras.....*406

7. Anexo: English translation.....412

8. Bibliografía e índice de ilustraciones.....418

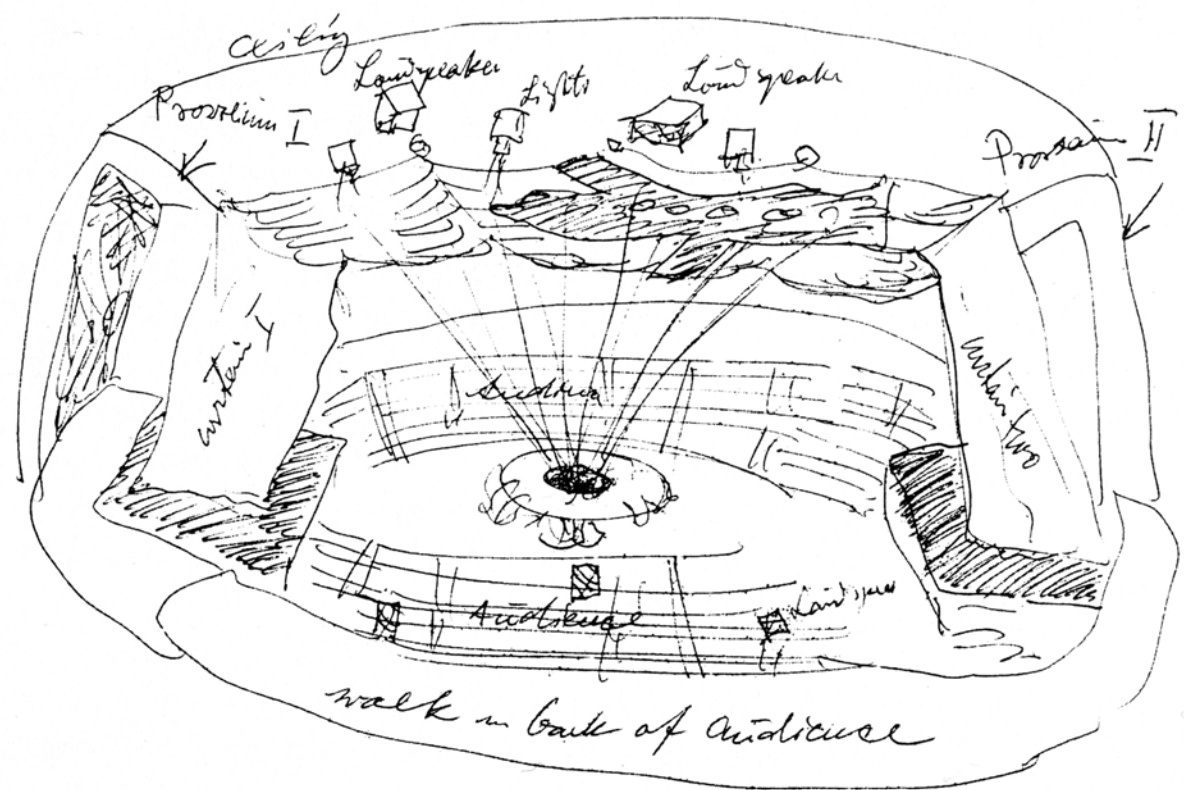


Fig.0.1.01. Friedrich Kiesler, boceto del proyecto de *Teatro Estéreo Total*, 1961.

# INTRODUCCIÓN

## 0.1.

### Propósito de la investigación

#### 0.1.1. OBJETO DE ESTUDIO

*La arquitectura teatral de las vanguardias en el período de entreguerras*

A lo largo de la historia el teatro se ha mostrado como un espacio especialmente sensible a los cambios culturales, técnicos, sociales y políticos, configurándose como un reflejo de una determinada época.

El propósito de esta tesis es el estudio de una serie de proyectos teatrales desarrollados en los años veinte y treinta del siglo XX, con el objeto de determinar las características esenciales que conformaron la tipología teatral moderna en el período de entreguerras, que quedó reflejada en una serie de proyectos, ninguno de los cuales llegó a construirse.

El origen de la tipología teatral moderna vino marcado por las reformas del espectáculo teatral planteadas por teóricos y directores a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Estas reformas partieron del rechazo al teatro naturalista al considerarlo un fiel reflejo en la escena de la sociedad burguesa del siglo XIX. El realismo aplicado a los medios escenográficos había restringido las posibilidades escénicas y despreciado el lenguaje específico del teatro, mientras que la estética y los temas representados no se relacionaban con la situación social y política del momento.

Esta situación se agudizó tras la Primera Guerra Mundial, momento en el que el teatro se convirtió en el punto de encuentro de las aspiraciones políticas y estéticas de diversos movimientos. Por una parte el teatro quedó marcado por las secuelas de la Primera Guerra Mundial y las revoluciones posteriores, cuando fue empleado como medio de divulgación política aprovechando su eficacia comunicadora. Por otra parte el teatro permitía materializar las aspiraciones espaciales de los movimientos de vanguardia y les permitía aproximarse a un público más amplio e incidir sobre los debates socio-políticos de la actualidad.

Estas aspiraciones estéticas y políticas resultaron determinantes de cara al establecimiento de una nueva tipología teatral, concebida como una tarea multidisciplinar en la que participaron directores teatrales, arquitectos, ingenieros, artistas y actores. La representación teatral ofrecía un campo donde la simultaneidad de escalas y medios permite la acción conjunta de diversos agentes colaborando en la creación de una obra única, que se vinculaba con la *Gesamtkunstwerk* enunciada por Wagner y que había sido el origen del Festspielhaus de Bayreuth, origen de la reforma tipológica moderna.

El teatro se convirtió en un punto de encuentro entre arte y la técnica modernas en la tarea de definición de la nueva tipología teatral en la que se fusionarían arquitectura, luz, ritmo y movimiento actuando conjuntamente en la construcción del espacio arquitectónico moderno: el Teatro Total. En este proceso todos los elementos presentes en la escena fueron replanteados, todos los medios disponibles empleados, todos los principios cuestionados y reformulados.

El ámbito de investigación se centrará en el estudio de una serie de proyectos de teatros desarrollados en este período y aunque como tarea multidisciplinar resultará imprescindible referirlos a obras literarias, diseños escenográficos, métodos de dirección y actuación o dispositivos técnicos, éstos no serán el objeto último del trabajo y no se profundizará en su contenido más allá de su influencia en la definición del dispositivo arquitectónico. La presente investigación busca el estudio de los proyectos en su contexto, evitando tratarlos como singularidades, dado que la investigación de este período sobrepasó las fronteras nacionales y la intensa comunicación internacional entre autores y movimientos hace que la construcción del Teatro Total pueda ser contemplada como una tarea unitaria a pesar de su diversidad.

El objetivo de esta tesis será señalar los principios y características de la investigación tipológica desarrollada en el período de entreguerras mediante el análisis de los escritos teóricos y el estudio en profundidad de una serie de propuestas arquitectónicas a partir de una lectura historiográfica e interpretación gráfica de las mismas. Este planteamiento global podría desglosarse en los siguientes objetivos parciales de cara a establecer un marco operativo de la investigación:

- Recopilar y documentar con fuentes documentales y hemerográficas los proyectos más destacados relacionados con la investigación del Teatro Total.
- Documentar, analizar y sintetizar la evolución del concepto *Teatro Total*. Establecer cómo, cuándo y por qué se producen cada una de las propuestas a través de proyectos o escritos teóricos, prestando atención a las transferencias entre autores y movimientos de diferentes países.
- Estudiar la influencia de otras disciplinas en la configuración de la arquitectura teatral en el período de las vanguardias. Con esto me refiero tanto al programa redactado por los directores, como las aportaciones artísticas en el plano conceptual y formal e incluso las aportaciones de otros programas arquitectónicos en el desarrollo de la tipología teatral moderna.
- Reconstruir la planimetría completa de los proyectos y realizar modelizaciones virtuales que permitan obtener imágenes del interior y exterior de estos teatros, que permitan su análisis en detalle.
- Determinar la relación existente entre la tipología teatral moderna desarrollada en el período de entreguerras y las tipologías teatrales clásicas.
- Analizar la incidencia de la evolución técnica en general y la máquina en particular en la configuración de esta tipología. Debe señalarse que esto se hará desde un punto de vista conceptual y nunca analizando en detalle la viabilidad técnica o los medios disponibles para la realización de los casos de estudio que, por otra parte, en raras ocasiones llegan a precisar estos elementos técnicos.
- Determinar en las conclusiones las características esenciales que reúne un proyecto que responda a la tipología del *Teatro Total*.

### 0.1.2. MARCO ESPACIO TEMPORAL

*La escena de las vanguardias europeas en el período de entreguerras*

El estudio del teatro de vanguardia europeo<sup>1</sup> en el período de entreguerras está marcado por la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial, las revoluciones posteriores y el nuevo orden socio-político que le sucedió. En este contexto resulta especialmente interesante el estudio de dos eventos teatrales que tuvieron lugar en 1924 y 1934: el Festival de Música y Teatro de la Ciudad de Viena bajo el título de Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik en 1924 y el Convegno Volta de Roma organizado por la Reale Accademia d'Italia y la Fondazione Alessandro Volta en 1934.

La exposición de Viena se conformó como una muestra interdisciplinar en la que se recogían las realizaciones y proyectos realizados a comienzos de los años veinte en los que se establecía algún tipo de vinculación entre la técnica contemporánea y el teatro. Esta reunión permitió sentar las bases de la investigación arquitectónica en el ámbito del teatro, retomando experiencias de comienzos del siglo XX y debatiendo los primeros proyectos y realizaciones, caracterizados por una marcada componente utópica y optimista.

La presente investigación busca el estudio de los proyectos en su contexto, evitando tratarlos como singularidades, sino como fruto de un proceso conjunto que tuvo lugar en diversos países en la Europa de entreguerras. Es por ello que la tesis se centra en el estudio de tres contextos en los que el debate sobre la tipología teatral se realizó con una especial intensidad: la Unión Soviética, la República de Weimar y la Italia Fascista de Mussolini. Estas tres realidades tan dispares fueron el contexto de la investigación teatral en el que se superaron las fronteras políticas y en la que la investigación teatral puede ser contemplada como una tarea unitaria, pese a la diversidad de su programa teatral y su contexto socio-político.

Solamente diez años más tarde, las intenciones iniciales de la exposición de Viena habían sido desarrolladas en proyectos en toda Europa, aunque ninguna de ellas había logrado ser materializada. El Convegno Volta de Roma reunió en 1934 a un elenco multidisciplinar compuesto por las personalidades más destacadas del teatro europeo y en el que se sometió a debate la nueva arquitectura teatral, cerrando un período de investigación marcado por los cambios políticos en Europa y el estallido de la Segunda Guerra Mundial.



## 0.2. Metodología

El punto de partida de la presente tesis fueron los trabajos de investigación desarrollados para obtener el Diploma de Estudios Avanzados en los cursos de doctorados centrados en el proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius y Erwin Piscator<sup>2</sup> tutorado por José Antonio Franco Taboada y sobre la obra de Jacques Polieri y sus proyectos de *Teatros Cinéticos*<sup>3</sup> tutorado por Fernando Agrasar Quiroga. Estos trabajos permitieron establecer la hipótesis de partida de esta investigación según la cual existían una serie de características comunes en una serie de proyectos del período de entreguerras que podrían englobarse bajo un concepto teórico y tipológico común que sería el de *Teatro Total*, formulado por Moholy-Nagy en la Bauhaus.

La investigación del espacio teatral de las vanguardias resulta un campo especialmente rico e interesante al confluir en su definición diversas disciplinas artísticas que realizaron aportaciones y puntos de vista singulares en el proceso de definición de la tipología teatral moderna. Pese a que evidentemente esta investigación se centra en el estudio de las propuestas arquitectónicas, resulta imposible comprender los motivos que llevan a la creación de este espacio sin atender a los manifiestos y escritos de directores teatrales y teóricos, las nuevas propuestas de dramaturgos, escenógrafos y artistas vinculados a la producción teatral, las innovaciones aportadas por el desarrollo técnico y la máquina y las condiciones sociales, políticas y económicas que resultan tan cambiantes y determinantes en el período de entreguerras. La situación general de la Europa de entreguerras es una realidad poliédrica que impide establecer una sistematización estricta dados los diferentes contextos de los países a analizar y los diferentes intereses y personalidades de los autores a analizar. Así junto a una documentación puramente arquitectónica consistente en planos, bocetos y fotografías de maquetas de los espacios teatrales, se estudiarán diseños escenográficos, propuestas de vestuario, manifiestos teóricos, proclamas políticas y avances tecnológicos que se irán añadiendo sin sistematizar un orden estricto, sino atendiendo a su particular influencia en la definición del espacio arquitectónico que se analice en cada caso.

La investigación se ha desarrollado en tres etapas claramente diferenciadas: una primera de cara a determinar establecer un estudio sobre la cuestión de la investigación contemporánea del teatro de las vanguardias no centrado únicamente en el campo de la arquitectura, una segunda en la que se ha acudido a fuentes documentales, hemerográficas y bibliográficas particulares de cada uno de los ejemplos y contextos a estudiar y una tercera en la que se ha procedido al análisis y reinterpretación a través del dibujo de una serie de modelos seleccionados por su especial relevancia. En un estudio con la interdisciplinariedad y complejidad del teatro resulta imprescindible el uso de diferentes métodos de investigación en función de las fases de la misma y las necesidades específicas de cada uno de ellas, tal y como se definirán a continuación.

### 0.2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Estudios sobre el teatro de las vanguardias*

De cara a la determinación del ámbito de estudio y los ejemplos a analizar se realizó una intensa búsqueda bibliográfica y documental en la biblioteca Escola Técnica Superior de Arquitectura y el Archivo Teatral Francisco Pillado de la Universidad de A Coruña, la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los fondos hemerográficos y bibliográficos de la biblioteca Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y la biblioteca de la Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Clermont-Ferrand.

Posteriormente se realizó una búsqueda de fuentes más específicamente teatrales en fondos hemerográficos y bibliográficos de la New York Public Library y la Harvard Theatre Collection de la Houghton Library, Harvard University, durante una visita a Estados Unidos en 2010.

En esta primera fase se empleó el método hipotético-deductivo, de cara a lanzar una hipótesis de partida que estructurase la investigación sobre el espacio teatral de la vanguardia en el período de entreguerras. Paralelamente se realizó un estudio cronológico pormenorizado<sup>4</sup> tratando de señalar las realizaciones más destacadas de cada época en el ámbito del teatro y su relación con la situación cultural, social, política y tecnológica de cada época.

Esta búsqueda documental permitió el establecimiento de estado de la investigación sobre el teatro de vanguardia en los años veinte y treinta, en la que se recogen los principales estudios realizados sobre el teatro de vanguardia no limitado, como comenté anteriormente, al ámbito de la arquitectura, y que paso a detallar a continuación:

<sup>1</sup> El contexto se ha limitado al desarrollo de las propuestas en Europa, pese al evidente interés que tendría realizar este análisis en relación con otras realidades como la del contexto norteamericano o asiático, cuyos modelos teatrales serían de especial interés, pero se han dejado al margen debido a la extrema complejidad que supondría el análisis profundo de sus condiciones particulares y realizaciones.

<sup>2</sup> PRIETO LÓPEZ, Juan I., “El Teatro Total de Walter Gropius y Erwin Piscator”, trabajo de investigación tutorado por José Antonio Franco Taboada y presentado al tribunal del Diploma de Estudios Avanzados, ETS Arquitectura, Universidade da Coruña, 2011.

<sup>3</sup> PRIETO LÓPEZ, Juan I., “Jaques Polieri: Teatros Cinéticos”, trabajo de investigación tutorado por Fernando Agrasar y presentado al tribunal del Diploma de Estudios Avanzados, ETS Arquitectura, Universidade da Coruña, 2011.

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto, *Fundamentos de metodología de la investigación*, Buenos Aires: Mc Graw-Hill, 2007.

El origen de esta tesis parte de un encuentro casual de un número especial de la revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* editado en 1963 por el director teatral francés Jacques Polieri y titulado *Scénographie Nouvelle*<sup>5</sup> y en el que se recogían algunas de las propuestas y manifiestos que forman parte del presente estudio, así como un número anterior de la misma publicación y autor publicado originalmente en 1958 y reeditado en 2006 bajo el título *Jacques Polieri. 50 ans de recherches dans le spectacle*<sup>6</sup>.

Resultaron fundamentales de cara a establecer un marco de investigación la publicación de Arnold Aronson *The History and Theory of Environmental Scenography*<sup>7</sup>, *Total Theatre*<sup>8</sup> de E. T. Kirby y *Experiment Theater*<sup>9</sup> de Paul Pörtner que permitieron centrar la cuestión desde el punto de vista teórico y acotar el complejo y voluble concepto de Teatro Total y sus múltiples acepciones inglesas que van desde *Environmental Theater a Theater of the Future*.

En cuanto a la determinación de los ejemplos concretos y contextos a estudiar resultó esencial un número especial de la revista *Theater* titulado *Utopia and Theater*<sup>10</sup> editado en 1995 por Erika Munk, en el que se enumera un listado de proyectos teatrales utópicos y no realizados, sin profundizar en su descripción y análisis, pero, bastante completa e interesante. Quizá el análisis más completo acerca del espacio teatral moderno sea el realizado por Silke Koneffke en la obra *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum Anderen Aufführungsort, 1900-1980*<sup>11</sup>, si bien su extensísimo ámbito que comprende la práctica totalidad del siglo XX, no permite un análisis profundo, sí es tremendamente certera en la elección de las realizaciones y su contextualización. También la exposición conjunta de la Österreichische Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung de Viena, el Museo Villa Stuck de Múnich y la Casa Encendida de Madrid sobre la obra de Kiesler bajo el título *Die Kulisse explodiert. Frederick J. Kiesler, Architekt und Theatervisionär*<sup>12</sup>, que supone una reedición de la realizada por Barbara Lesák bajo el mismo título en 1988<sup>13</sup>.

Estudios interesantísimos no tan centrados en el espacio arquitectónico son el realizado para la fantástica exposición sobre la producción escenográfica y espacial vinculadas al constructivismo en diferentes países y movimientos de vanguardia en la exposición y catálogo *Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst, 1910-1930*<sup>14</sup> organizada por la Universität zu Köln y la Städtische Galerie de Frankfurt entre Marzo y Mayo de 1986, la exposición y catálogo realizada en 2000 por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *El Teatro de los pintores*<sup>15</sup>, su antecedente inmediato *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*<sup>16</sup> organizada en 1986 por la Schirn Kunsthalle de Frankfurt y la publicación Chris Salter *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*<sup>17</sup>

En cuanto al análisis histórico de las características y condicionantes de la definición del espacio teatral, entre la abundante bibliografía existente, se ha prestado una especial atención a la obra de Joseph Gregor *Weltgeschichte des Theaters*<sup>18</sup> publicada en Zúrich en 1933 y a la de Oscar G. Brockett *History of the Theatre*<sup>19</sup>, publicada en 1987 de cara a tener una lectura dual entre un análisis realizado en pleno período de análisis y otro cincuenta años después.

Entre las publicaciones de ámbito nacional debe destacarse la labor desarrollada por Juan Antonio Hormigón en múltiples publicaciones, entre las que ha resultado especialmente significativa para esta investigación el libro *Investigaciones sobre el espacio escénico*<sup>20</sup>. También la obra de José A. Sánchez *La escena moderna*<sup>21</sup>, que recoge una relación de textos teóricos y manifiestos muy interesante y acertada en su selección y muy bien analizados y contextualizados en su prólogo. La tesis doctoral de Felisa de Blas Gómez<sup>22</sup> ha sido una referencia en el origen de la investigación dado el amplio espectro temporal que abarca, así como la de Fernando Quesada<sup>23</sup>, que pese a analizar una serie de ejemplos contemporáneos pero diferentes a los de esta investigación, resulta especialmente interesante y permite una lectura conjunta muy sugerente.

El análisis y las conclusiones de esta tesis se basan en el estudio de los documentos y textos y en su reconstrucción planimétrica y virtual, para lo cual ha sido una referencia esencial la tesis doctoral de Rachel Hann titulada *Computer-based 3D visualization for Theatre Research*<sup>24</sup>, basada en el uso del modelado tridimensional para el análisis espacial de las propuestas teatrales de Meyerhold, Gropius, Kiesler y Bel Gueddes, que se han tomado como base y referencia para el desarrollo de mis propios estudios, si bien su análisis se centra únicamente en el redibujado a partir de los documentos y no su contextualización y análisis arquitectónico. También en este contexto debe citarse como referencia imprescindible el estudio realizado por Javier Navarro de Zuvillaga en su análisis del *Teatro Total* para la exposición Arquitecturas ausentes del siglo XX<sup>25</sup>, que tuve la ocasión de visitar en la Fundación Barrié de A Coruña en 2005 y de la que he tomado el método de análisis a través del dibujo para mi investigación.

Los magníficos estudios analíticos realizados por George C. Izenour en sus obras *Theater Design*<sup>26</sup> y *Theater Technology*<sup>27</sup> han sido una referencia evidente en el establecimiento de una metodología a emplear en el análisis comparativo y las conclusiones.

No puedo dejar sin citar un libro esencial en el proceso de concepción de este trabajo de investigación como fue el libro de Leonard C. Pronko acerca de las vinculaciones de la investigación teatral entre el teatro occidental y oriental titulado *Theater East & West. Perspectives Toward a Total Theater*<sup>28</sup>, relaciones de las que he tenido que prescindir ante el riesgo de tratarlas de manera superficial y que espero retomar en una investigación futura con este objetivo central.

Esta selección de publicaciones es simplemente una pequeña parte de la bibliografía general que figura en el apartado específico de esta tesis y que simplemente pretende señalar el estado de la investigación previo al desarrollo de esta tesis.



## 0.2.2. ETAPA DE INVESTIGACIÓN

### *Fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas particulares*

Tras definir el ámbito de investigación y los ejemplos a estudiar se inició una segunda fase de investigación, más acotada. Dado que el ámbito geográfico es amplio y diverso se ha realizado un estudio por separado de cada uno de los capítulos estructurado en tres etapas: búsqueda de documentación y bibliografía, sistematización de la información y análisis parcial de los resultados. Evidentemente un proceso largo y complejo como el de esta tesis no ha seguido una estricta linealidad y el descubrimiento de un determinado documento, originaba una nueva búsqueda documental y bibliográfica.

En este sentido fue cobrando cada vez más importancia el análisis comparativo final empleando la documentación redibujada de los proyectos y su reinterpretación de cara a obtener unas conclusiones globales e integradoras de las diversas realidades confluyentes en la investigación. De cara a la obtención de las conclusiones se somete a los ejemplos particulares a un método analítico basado en la modelación y estudio comparativo de los resultados empleando un método lógico-inductivo que permita extraer conclusiones generales a partir del estudio de una serie de casos particulares<sup>29</sup>. El fin último de las conclusiones será establecer las características esenciales de la tipología del Teatro Total.

A partir del estudio y análisis de los casos particulares se procede generalizar unas características comunes que permiten definir las características esenciales de la tipología del Teatro Total, fin último de esta investigación.

La necesidad de acudir a las fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas originales dio lugar a una investigación por etapas, estructuradas en función de las tomas de datos en fundaciones, museos y bibliotecas de diversos países, tal y como se detalla a continuación:

### **Capítulo 01: Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924**

Para el estudio de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik que tuvo lugar en Viena en 1924 se ha contado con la documentación original conservada en la Österreichisches Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung, así como con publicaciones de la Österreichisches Theatermuseum y el Architekturzentrum Wien.

Sobre la obra de Kiesler se ha consultado la publicación original de la exposición y otros documentos conservados en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y bibliografía general sobre las obra de Kiesler en la Harvard Theatre Collection de la Houghton Library. Los documentos originales del proyecto del *Endless Theater* de Kiesler conservados en el MoMA de Nueva York, que no he podido consultar personalmente, pero sí reproducciones originales de los mismos facilitados por el museo y la Österreichisches Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung.

Del proyecto teatral de Jacob Levy-Moreno no he conseguido localizar la documentación original, que de todas formas resulta muy escasa en su definición general y debió estudiarse a través de la publicación de las mismas en los libros de Levy-Moreno y en fuentes hemerográficas y bibliográficas de la época.

Las fuentes hemerográficas de este capítulo han podido localizarse gracias a la excelente publicación de Barbara Lesák que recoge una amplísima selección de los mismos en su magnífica publicación *Die Kulisse Explodiert*<sup>30</sup>.

### **Capítulo 02, El Teatro Total en la República de Weimar**

Con la finalidad de estudiar las realizaciones más destacadas del ámbito teatral en la República de Weimar en los años veinte se ha acudido a fuentes originales conservadas en el Archivo de Walter Gropius en la Universidad de Harvard, donde se conservan los archivos de Walter Gropius y otros miembros de la Bauhaus que emigraron a Estados Unidos tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y en los archivos de Piscator y la Bauhaus de Berlín y Dessau.

Inicialmente se realizó un análisis pormenorizado del archivo documental de Walter Gropius y la bibliografía conservados Harvard Theatre Collection de la Houghton Library, planimetría original conservada en el Busch-Reisinger Museum, así como fuentes bibliográficas de la Frances Loeb Library durante mi estancia en la Harvard University en 2010.

Esta documentación original se complementó con el estudio en 2011 de otros documentos conservados en el Bauhaus-Archiv y el Erwin Piscator Archiv de la Akademie der Künste de Berlín y la biblioteca de la Fundación Bauhaus Dessau. También se ha consultado la información conservada en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, fundamentalmente vinculada a la obra de Oskar Schlemmer y la bibliografía y documentación original de Moholy-Nagy conservada en el Theaterwissenschaftliche Sammlung de la Universidad de Colonia, así como publicaciones y bibliografía general en todas las instituciones anteriormente citadas.

<sup>5</sup> POLIERI, Jacques (ed.), “Scénographie Nouvelle”, *Au jour d’hui art et architecture*. París: Octobre 1963.

<sup>6</sup> POLIERI, Jacques (ed.), *Jacques Polieri. 50 ans de recherches dans le spectacle*, París: Biro éditeur, 2006.

<sup>7</sup> ARONSON, Arnold, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1981.

<sup>8</sup> KIRBY, E. T. (ed.), *Total Theatre*, Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1969.

<sup>9</sup> PÖRTNER, Paul, *Experiment Theater*, Zürich: Die Arche, 1960.

<sup>10</sup> MUNK, Erika, “Utopia and Theater”, *Theater*. Yale School of Drama, New Haven (Connecticut): 1995, Vol. 26, nº 1 y 2.

<sup>11</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum Anderen Aufführungsort, 1900-1980*, Berlín: Reimer, 1999.

<sup>12</sup> LESÁK, Barbara y Trabitsch, Thomas (ed.), *Frederick Kiesler, Theatervisionär-Architekt-Künstler*, Viena: Brandstätter, 2012.

<sup>13</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte, 1923-1925*, Viena: Löcker Verlag, 1988.

<sup>14</sup> KERSTING, Hannelore y VOGELANG, Bernd (ed.), *Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst, 1910-1930*, Frankfurt: Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, 1986.

<sup>15</sup> PAZ, Marga (ed.), *El teatro de los pintores*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

<sup>16</sup> BABLET, Denis (ed.), *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 1986.

<sup>17</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2010.

<sup>18</sup> GREGOR, Joseph, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich: Phaidon-Verlag, 1933.

<sup>19</sup> BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro*, Venecia: Marsilio Editori, 2000.

<sup>20</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970.

<sup>21</sup> SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Ediciones Akal, 1999.

<sup>22</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

<sup>23</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

<sup>24</sup> HANN, Rachel, *Computer-based 3D visualization for Theatre Research*, Leeds: School of Performance and Cultural Industries, 2010.

<sup>25</sup> NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Walter Gropius. Teatro Total, 1927*, Madrid: Editorial Rueda, Colección Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, nº 8, 2004.

<sup>26</sup> IZENOUR, George, C., *Theater Design*, Nueva York: McGraw-Hill, 1977.

<sup>27</sup> IZENOUR, George, C., *Theater Technology*, Nueva York: McGraw-Hill, 1988.

<sup>28</sup> PRONKO, Leonard C., *Theater East and West. Perspectives toward a Total Theater*, Londres: University of California Press, 1967.

Capítulo 03, El Teatro Proletario Soviético

Las fuentes documentales soviéticas han supuesto un reto complejo para el desarrollo de este capítulo, así como el difícil acceso a los documentos originales conservados fundamentalmente en el Museo Estatal de Teatro A.A. Bajhrushin<sup>31</sup> y el Museo Estatal de Arquitectura A. V. Shchúsev GNIMA<sup>32</sup> de Moscú. Por estas razones la mayor parte del trabajo ha debido realizarse a través de un estudio bibliográfico lo más completo posible, buscando contratar datos y documentos históricos en varias fuentes independientes para calibrar y dar veracidad a los documentos originales. En este sentido ha resultado fundamental el estudio de la bibliografía conservada tanto en la Biblioteca Pública de Nueva York, en la Harvard Theatre Collection conservada en la Houghton Library de la Harvard University y también la conservada en la Biblioteca Centrale del Palazzo Sormani de Milán.

Capítulo 04, El Convegno Volta, Roma, 1934

El capítulo cuarto ha sido desarrollado íntegramente en la estancia de investigación realizada durante cuatro meses en 2012 en el Politecnico de Milán bajo la tutoría de Federico Deambrosis y con la inestimable colaboración del Alessandro de Magistris. La bibliografía correspondiente al proyecto del Teatro Fascista y el Teatro Total Futurista es muy escasa y resultó imprescindible acudir a las fuentes documentales conservadas en el Fondo Gaetano Ciocca y Archivo del '900 del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), el Archivio Centrale dello Stato en Roma, el Archivio Giuseppe Terragni de Como y el Archivio Bardi de la Biblioteca Trivulziana de Milán. También resultó esencial la consulta hemerográfica de las revistas como *Noi*, *Quadrante*, *Futurismo*, *Meridiano di Roma*, *Circoli* y bibliografía en la Biblioteca Centrale del Palazzo Sormani de Milán, la Biblioteca del Progetto de la Triennale de Milán y la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Milano.

0.2.3. NOTA SOBRE LAS TRADUCCIONES DE DOCUMENTOS Y MANIFIESTOS

El objetivo y desarrollo de la presente investigación precisaba el acudir, siempre que fuese posible, a las fuentes documentales originales, razón por la gran parte de ellas han sido analizadas y traducidas expresamente para este documento. Pese a que desde los años setenta se han venido realizando recopilaciones de los principales textos y manifiestos traducidos al castellano gracias a la constante labor de autores como Juan Antonio Hormigón, Agustín García Tirado, José Antonio Sánchez, Manuel Gómez García, Javier Navarro de Zuvillaga o Alfonso Sastre Salvador, muchas de las fuentes documentales empleadas son inéditas o no han sido traducidas al castellano y han tenido que ser traducidos del alemán, francés, italiano, inglés y ruso expresamente para este documento. Para ello he contado con la colaboración de Iria Lamas Vega, Begonia Müller, Cristina Prieto López y Federico Deambrosis que han asesorado y corregido la traducción de los textos.

Debido a la especial complejidad del ruso, las fuentes consultadas han sido fundamentalmente publicaciones europeas en las que se analizaban la situación del teatro soviético y sus realizaciones, tanto de la época como de la actualidad, salvo determinados documentos esenciales en los que he contado con la colaboración de Lorenzo Martí. La Real Academia Española no ha publicado ningún sistema de transcripción del alfabeto cirílico al latino y simplemente se ha pronunciado acerca de la aplicación de las reglas de acentuación gráfica en palabras de cara a facilitar su correcta pronunciación. En ausencia de una normativa oficial se ha empleado el manual de Julio Calonge *Transcripción del ruso al español*<sup>33</sup>, aunque siguiendo el criterio empleado en publicaciones recientes como *La Caballería Roja*<sup>34</sup> o la tesis de Ginés Garrido *Mélnikov en París*<sup>35</sup>, se ha simplificado eliminando apóstrofes, diéresis, acento y demás signos de uso poco habitual en castellano, de cara a facilitar su lectura. Como excepción a estas reglas se han mantenido las grafías de los nombres de algunos autores cuya transcripción ha sido fijada por ellos mismos en publicaciones de esa época como Lissitky o Gínzburg, en lugar de las grafías correspondientes Lisitski o Gínzvurg, aunque sí se ha aplicado en casos en los que no existía una uniformidad de uso y criterio. En base a las referencias anteriormente señaladas se han fijado las siguientes equivalencias:

<b>А а/A a</b>	<b>В в/B b</b>	<b>Б б/V v</b>	<b>Г г/G g</b>	<b>Д д/D d</b>	<b>Е е/Ye e</b>
<b>Ё ё/Yo io</b>	<b>Ж ж/Zh zh</b>	<b>З з/Z z</b>	<b>И и/I i</b>	<b>Й й/I i</b>	<b>К к/K k</b>
<b>Л л/L l</b>	<b>М м/M m</b>	<b>Н н/N n</b>	<b>О о/O o</b>	<b>П п/P p</b>	<b>Р р/R r</b>
<b>С с/S s</b>	<b>Т т/T t</b>	<b>У у/U u</b>	<b>Ф ф/F f</b>	<b>Х х/J j</b>	<b>Ц ц/Ts ts</b>
<b>Ч ч/Ch ch</b>	<b>Ш ш/Sh sh</b>	<b>Щ щ/Shch shch</b>	<b>Ъ/signo duro</b>	<b>Ь/signo blando</b>	<b>Ы/y</b>
<b>Э э/E e</b>	<b>Ю ю/Yu iu</b>	<b>Я я/Ya ia</b>			

Fig.2.1.24. Farkas Molnár, *U-Theater en acción*, Axonometría y planta, 1924.

## 0.3.

### Estructura de la tesis, resumen y terminología

#### 0.3.1. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Viena, Weimar-Berlín, Moscú, Milán-Roma

La tesis se estructura en cuatro capítulos que tratan de recoger las propuestas teóricas y realizaciones más destacadas vinculadas a la investigación tipológica del teatro moderno: la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik de Viena, en la República de Weimar prestando atención a las realizaciones del Taller del Teatro de la Bauhaus y al proyecto de Walter Gropius para el *Teatro Piscator*, el Teatro Proletario soviético con especial atención al proyecto del *Teatro Meyerhold* de Barkhin y Vakhtángov y, finalmente, al proyecto teatral Futurista y Fascista en Italia bajo el gobierno de Mussolini a través de las propuestas de Filippo Tommaso Marinetti y Gaetano Ciocca, a la vez que se realiza un detallado seguimiento de las propuestas presentadas al Convegno Volta de Roma en 1934 que supone el cierre de este intenso período.

Dado que la presente tesis trata de reconstruir a partir de la documentación original de los autores la planimetría completa e imágenes virtuales de estos proyectos teatrales no construidos, este trabajo se ha incorporado a modo de anexo, en el que se detalla el proceso y metodología desarrollada, así como las fuentes documentales consultadas. Esta documentación original y realizada específicamente para esta investigación se utiliza para realizar un análisis comparativo que resulta esencial de cara a la obtención de las conclusiones que cierran este documento.

El proceso de investigación, que como se ha comentado anteriormente, se limita al período de entreguerras y dado que la mayor parte de autores fallecieron o no continuaron con esta investigación tras la Segunda Guerra Mundial, a modo de epílogo se añade un breve anexo que expone el devenir de la investigación y la pervivencia de los modelos teóricos a través de la recopilación y continuación de la presente investigación en la posguerra de la mano de un brillante director teatral, el francés Jacques Polieri.

#### 0.3.2. RESUMEN

*Teatro total: la arquitectura teatral de las vanguardias en el período de entreguerras*

*La Revolución Industrial modificó el ámbito productivo y económico de la Europa del SXIX, y a la vez, también el social y el artístico. Ayudándose de las nuevas máquinas el hombre era capaz de sobrepasar sus límites físicos y psíquicos, en un proceso vertiginoso de aceleración de los procesos que parecía no tener fin: la máquina omnipotente liberaría al hombre moderno. Sin embargo, la estructura social y productiva europea no fue capaz de asimilar esta dinámica y se produjeron desequilibrios en al alterarse el orden social de los siglos pasados en base al cambio veloz e irreflexivo del progreso, que trajo el caos a las ciudades europeas del SXIX.*

*Este proceso provocó un cambio en la manera de relacionarse del hombre con el mundo. Los nuevos medios y valores modernos configuraban una nueva realidad que no pasaría desapercibida para la vanguardia artística de principios del SXX. La representación de la realidad perceptible cedió el paso a la representación de la utopía moderna y a la abstracción de los movimientos vanguardista de principios de siglo. El arte abrió el camino de una concepción espacial novedosa, apoyada en las nociones de la física moderna y la voluntad de incorporar el tiempo y el movimiento en las obras de los artistas de la primera vanguardia Cubista y Futurista.*

*La Arquitectura también se convulsionó con estos cambios e inició su particular proceso de abstracción a partir de un ejercicio de autocritica radical a su actividad, vinculada al uso de estilos formales y compositivos anacrónicos, alejados de las posibilidades y demandas de la era de la máquina. En su relación con el mundo del arte, la arquitectura también se interesó por el dinamismo y lo plasmó mediante cambios compositivos y formales en los que primaba la inestabilidad, el uso de diagonales, espirales y helicoides, la asimetría, la abstracción de ritmos complejos así como la incorporación de la máquina en su configuración. Las investigaciones y propuestas de esta arquitectura de vanguardia maquinista y dinámica fueron aprovechadas para la adaptación a los tiempos modernos de una tipología que precisaba una alianza radical con la máquina: el teatro.*

*Arrinconado ante el avance inexorable del cine, la estructura teatral languidecía y parecía condenada a la desaparición que correspondía a un medio del pasado. Las infinitas nuevas posibilidades del cine unidas a su puesta en escena más barata y versátil, ponían de manifiesto las limitaciones de los medios obsoletos de la puesta en escena teatral más compleja, cara y reflejo de una realidad social que no se identificaba con la masa proletaria de principios del siglo XX.*

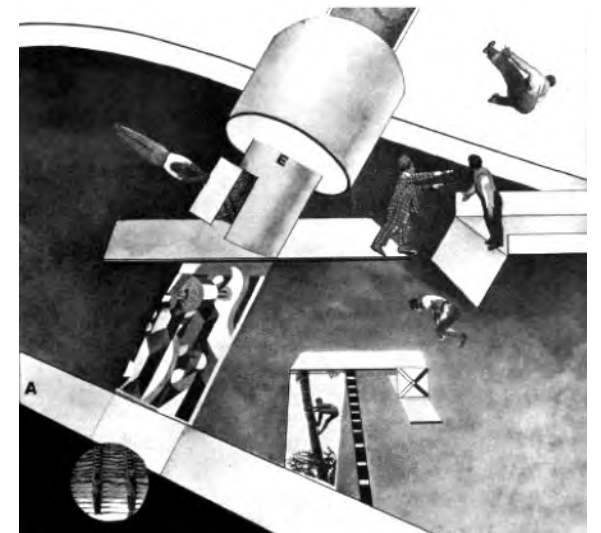


Fig.2.1.24.

<sup>29</sup> En la determinación de las conclusiones podríamos decir que también se emplea un método sintético, dado que los elementos se agrupan en el análisis de cara a la formación de una nueva agrupación bajo el concepto general de *Teatro Total*.

<sup>30</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulisse explodiert...*, op. cit.

<sup>31</sup> Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина

<sup>32</sup> Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева (МУАР)

<sup>33</sup> CALONGE RUÍZ, Julio, *Transcripción del ruso al español*, Madrid: Gredos, 1969.

<sup>34</sup> FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa, *La Caballería Roja*, Madrid: La Casa Encendida, 2011.

<sup>35</sup> GARRIDO, Ginés, *Mélnikov en París, 1925*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.



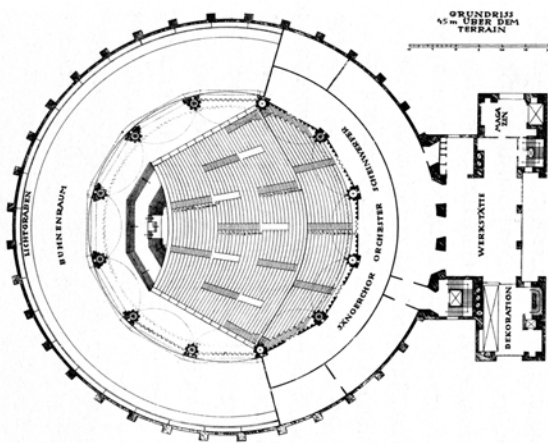


Fig.1.4.12.

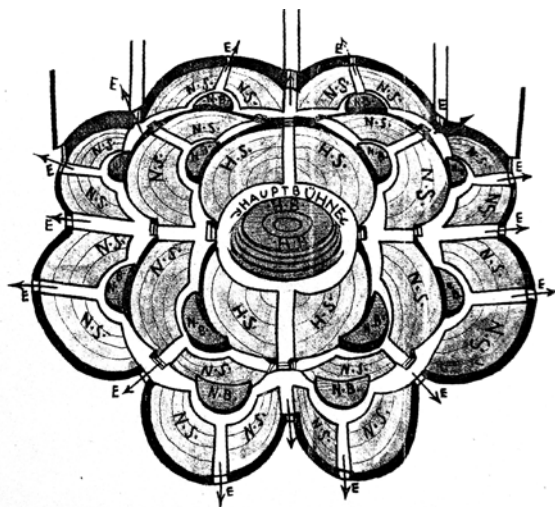


Fig.1.4.36.

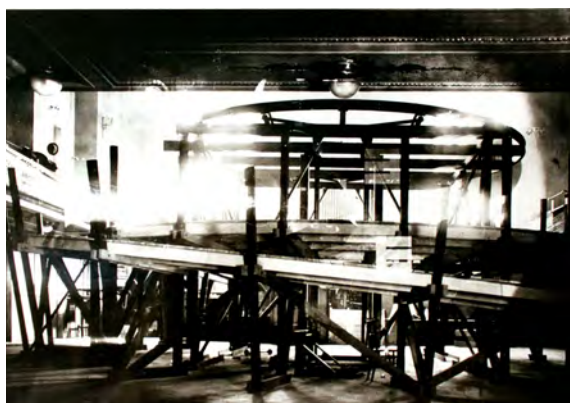


Fig.1.4.49.

Fig.1.4.12. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular, Ringbühne*, Planta tipo y sección, 1918-1920.

Fig.1.4.36. Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, Planta, 1923-1924. .

Fig.1.4.49. Fotografía del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

Fig.2.2.55. Walter Gropius, *Maqueta del Teatro Total*, 1927.

Fig.2.3.07. László Moholy-Nagy e István Sebök, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1922.

Paralelamente las puestas en escena de los directores teatrales de vanguardia evolucionaban hacia nuevas formas de expresión y representación, vinculadas a los diferentes movimientos artísticos de la vanguardia europea, de manera que se incorporan nuevos códigos alejados del lenguaje verbal empleando medios técnicos, objetos y composiciones que dan lugar a un teatro abstracto, dinámico y acrobático frente al teatro hablado y argumental de los siglos pasados. Pronto las instalaciones teatrales de la época se mostraron inadecuadas para acoger estas puestas en escena por lo que se buscará la definición de un nuevo espacio teatral moderno

Esta búsqueda tiene su origen en el proyecto conjunto de Richard Wagner y Otto Brückwald para su proyecto construido del Festspielhaus de Bayreuth en el que se replantea la relación entre actor y espectador y que serviría para ilustrar el concepto clave de esta investigación, la Gesamtkunstwerk u obra de arte total, surgida de la integración de las artes y los medios modernos en la construcción de un nuevo modelo artístico.

En los años que siguen a la Primera Guerra Mundial este proceso evolutivo se aceleró y radicalizó vinculado a las vanguardias artísticas en desarrollo en la Europa de vanguardia en el período de entreguerras para la definición de esta nueva tipología teatral. Sus características esenciales serían su disposición en un único espacio para público y actores, el aumento de capacidad de los teatros, la superación de las formas teatrales tradicionales y la integración de los últimos avances tecnológicos, buscando con todo ello sumergir al espectador en la representación, en la búsqueda de una experiencia sensorial total. La representación teatral ofrecía un campo donde la simultaneidad de escalas y medios permite la acción conjunta de diversos agentes colaborando en la creación de una obra única, el nuevo espacio teatral maquinista. Arquitectura, luz, color, ritmo, y movimiento conforman el espacio teatral moderno, entendido ahora, como un nuevo agente dramático.

La construcción del teatro de los movimientos de vanguardia en el período de entreguerras, estuvo marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial y las revoluciones socio-políticas que tuvieron lugar a continuación, fue una tarea multidisciplinar en la que se reunieron directores teatrales, ingenieros, arquitectos, escultores, pintores, actores,... trabajando conjuntamente en la definición de la auténtica obra de arte total. El teatro se convirtió en el lugar donde el arte y la tecnología de la era moderna maquinista se dan la mano para la definición de una nueva tipología, el Teatro Total, en la que todos los elementos presentes en la escena son replanteados, todos los recursos experimentados, todos los principios cuestionados y reformulados. La investigación de este período sobrepasó las fronteras nacionales y la intensa comunicación internacional entre autores y movimientos hace que la construcción del Teatro Total pueda ser contemplada como una tarea unitaria en su diversidad.

## Capítulo 1: Internationale Ausstellung Neuertheatertechnik, Viena, 1924

A comienzos del siglo XX las exposiciones internacionales de teatro se convirtieron en puntos de presentación y debate de nuevas propuestas en medio de un clima convulso fruto de los cambios sociales, técnicos y estéticos que ponían en entredicho las formas y soluciones del arte teatral. La investigación de los primeros años del siglo XX se vio interrumpida por la Primera Guerra Mundial, para resurgir tras ella, a partir de una vinculación más intensa de los movimientos de vanguardia en la definición del nuevo espectáculo teatral moderno.

El Festival de Música y Teatro de Viena, bajo el título de Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik tuvo la particularidad de establecer como eje argumental de la misma la vinculación del teatro y la técnica moderna de cara a modelar el nuevo espectáculo teatral y su contenedor arquitectónico. En Viena se presentaron manifiestos teóricos, diseños de vestuarios, escenografías, obras teatrales y proyectos arquitectónicos que de diversas maneras mostraban algún tipo de vinculación con la técnica. La exposición teatral reunió la mayor cantidad de documentos y obras de las vanguardias artísticas en los años veinte agrupadas en el brillante sistema expositivo diseñado por Friedrich Kiesler.

En la definición del nuevo espacio teatral de la vanguardia destacaron las aportaciones teóricas de Enrico Prampolini y los futuristas, la estética y puesta en escena maquinista de los directores y artistas soviéticos y las propuestas de nuevas tipologías teatrales de los austríacos: el Ringtheater de Oskar Strnad, el Stegreiftheater de Jakob Levy Moreno y el Raumbühne de Friedrich Kiesler. El proyecto de Kiesler constituía un fragmento de su propuesta teatral del Endless Theater y fue construido a escala real para su utilización como dispositivo escénico por lo que concentró gran parte de la atención y las críticas de la exposición. Las propuestas austríacas prefiguraron algunas de las soluciones y propuestas que serían esenciales posteriormente en la definición de la tipología teatral moderna en manos de otros autores. La exposición se convirtió en el evento internacional de mayor repercusión de los años veinte y tras Viena se llevó a París como parte de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes para el que Kiesler diseñó su conocido sistema expositivo titulado City in Space y posteriormente a Nueva York.

## Capítulo 2: El Teatro Total en la República de Weimar.

Con la revolución política y estética abriéndose camino a través en Rusia tras la revolución de Octubre, la recién constituida República Alemana de Weimar se dirigía hacia una transformación cultural similar, bajo circunstancias políticas muy diferentes. Las secuelas amargas de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, la economía inestable, las luchas políticas constantes entre las facciones políticas de izquierda y derecha, las esperanzas incumplidas entre muchos para una revolución similar a la bolchevique en Rusia y el devastador impacto humano de la guerra contribuyeron crear un clima de incertidumbre y simultáneamente una frenética actividad creativa entre 1919 y 1933. La cuestión de si Alemania tras la Primera Guerra Mundial conservaría las trazas de su pasado monárquico en forma de una república democrática burguesa o adoptaría un modelo comunista o socialista basado en el modelo ruso, proporcionó el contexto para una investigación estética inagotable.

Tras intentos abortados de establecer un gobierno socialista en la Revolución de 1918, los años siguientes a la fundación de la República estuvieron singularmente caracterizados por una creciente politización de la expresión estética. Entre 1919 y 1923 el mayor cambio en el ámbito cultural fue el paso del Expresionismo, la fuerza artística dominante en los períodos anterior y posterior a la Primera Guerra Mundial, a una utopía maquinistas predicada por el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo y el Constructivismo.

La alianza de arte y máquina ya había sido un tema esencial en Alemania antes de la Gran Guerra en en algunos ámbitos culturales. El Deutscher Werkbund, el organismo estatal fundado en 1907 por Hermann Muthesius, había tratado de unir arte, diseño y producción industrial tratando de asegurar un lugar preeminente para la industria alemana a comienzos del siglo XX.

Los objetivos del Werkbund buscaban establecer una reforma del sistema educativo de cara a fomentar esta alianza de arte e industria en el contexto de la sociedad de masas industrial, que no se pudo llevar a cabo en primera instancia, pero que resultaría una influencia esencial en la constitución del programa fundacional de la Bauhaus, inaugurada en 1919 en Weimar, capital del Deutsches Reich desde ése mismo año. La historia de la Bauhaus quedaría inexorablemente ligada al devenir socio-político de la joven república alemana desde su origen común hasta su caída en 1933.

La influencia de la mecanización en las artes visuales tuvo una especial repercusión en Weimar y su relación con la industria. Tras la fusión ideológica de arte e ingeniería, la mecanización de la escena sufrió un impulso en los años veinte gracias a la labor conjunta de directores, escenógrafos, artistas e ingenieros que incorporaron dispositivos hidráulicos, plataformas giratorias, pantallas, plataformas móviles, innovadores sistemas de iluminación y aparatos de proyección en sus puestas en escena<sup>36</sup>. La utopía maquinista de Weimar se dirigió rápidamente a la superación de las anacrónicas estructuras teatrales del SXIX y tuvo una especial incidencia en el Taller de Teatro de la Bauhaus. En él alumnos y profesores empezaron a imaginar nuevos edificios teatrales, capaces de integrar recursos tecnológicos, proyecciones, sistemas de iluminación y materiales vanguardistas que colaborarían de manera conjunta en la definición de la tipología arquitectónica teatral moderna y los espectáculos teatrales del futuro. Fue precisamente en la Bauhaus donde Moholy-Nagy enunció el concepto que guiaría la investigación durante los próximos años: Teatro Total.

Este proceso que el historiador Steven Mansbach denominó visiones de totalidad<sup>37</sup>, suponía una fusión de estética, innovación tecnológica y conciencia social y política. El teatro fue empleado como un vehículo para la transmisión de propaganda política en convulso contexto de Weimar en los años veinte. Las representaciones basadas en la estética de la máquina y los principios cinéticos fueron empleados para funciones documentales e informativos por directores de vanguardia, entre los que destacó la figura de Erwin Piscator, cuyo empleo de la tecnología escénica estaba destinado a la activación política de las masas.

Estas dos líneas de investigación, en principio independientes, quedaron finalmente ligadas mediante la colaboración de Piscator con el director de la Bauhaus Walter Gropius en el proyecto del Teatro Total, síntesis última de la integración de arte y técnica en la República de Weimar.

## Capítulo 3: El Teatro Proletario Soviético.

Tras la Revolución de Octubre, en las condiciones del auge revolucionario y la concentración de las masas trabajadoras en centros de producción y enclaves urbanos, las dramatizaciones colectivas de masas se convirtieron en uno de los elementos distintivos de la nueva sociedad soviética y en una demostración de unión del pueblo soviético. Estas acciones influyeron notablemente en el desarrollo artístico y cultural de estos primeros años y se hicieron notar con particular

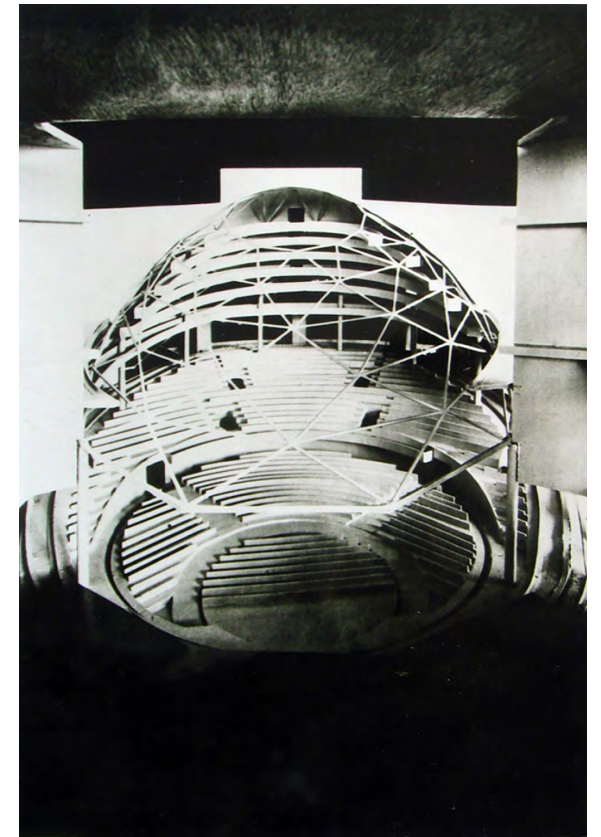


Fig.2.2.55.

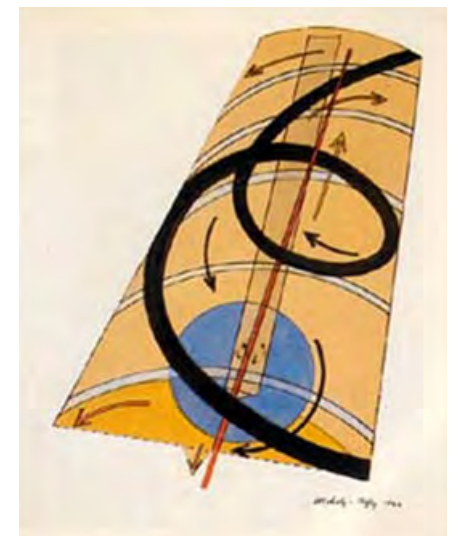


Fig.2.3.07.

<sup>36</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, op. cit., pp. 24-26.

<sup>37</sup> MANSBACH, Steven A., *Visions of Totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1978.



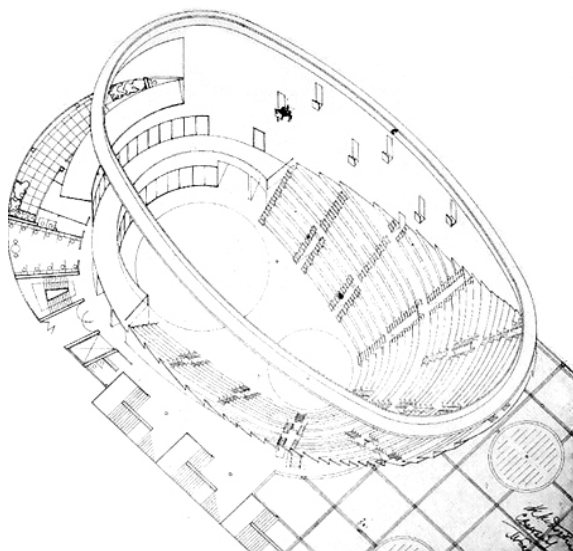


Fig. 3.4.04.

intensidad en el teatro.

Los directores teatrales trataron de incorporar el espíritu de estas acciones colectivas que tenían lugar en el espacio urbano a sus espectáculos, buscando construir un nuevo arte y estética teatrales. Sin embargo, pronto se detectó la incompatibilidad de los nuevos espectáculos y los espacios teatrales anacrónicos, construidos para orden social que había sido depuesto en la República Soviética.

Esta situación no era exclusiva del teatro. Inicialmente las instituciones soviéticas se asentaron en edificios existentes que habían sido creados atendiendo a las necesidades del Imperio Ruso zarista, pero pronto el nuevo orden afrontó la creación de sus propias edificaciones. Contando con el apoyo del Partido Comunista, que era consciente del potencial del teatro como medio de divulgación de la propaganda política y de comunicación con las masas, los espacios destinados a alojar las acciones colectivas de masas fueron objeto de concursos específicos destinados a definir una nueva tipología de espacio social, cultural y teatral. Así surgieron los proyectos de los Palacios de la Cultura, Palacios del Trabajo o Clubes Obreros que empezaron a construirse en la segunda mitad del SXX. Estos edificios multifuncionales, vinculados a un barrio habitacional o un centro de producción, fueron complejizando su programa y creciendo en escala, fruto de una constante puesta en cuestión de los modelos generados y de una intensa experimentación.

A comienzos de los años treinta, estos equipamientos aumentaron su escala e influencia urbana y modificaron su programa para dar más importancia a su funcionamiento como teatro. Los Teatros Proletarios de Masas fueron objeto de grandes concursos, en los que a la experimentación programática de finales de los años veinte, se les unieron las demandas y experiencias de directores teatrales de vanguardia como Vsévolod Meyerhold.

El propio Meyerhold había planteado a finales de los años veinte una reforma del espacio teatral que le permitiese prescindir de la caja escénica y construir un espacio teatral en el que se favoreciese el contacto directo entre el público y el espectador, para lo que se hacía imprescindible la tecnificación del espacio teatral. Con la colaboración de El Lissitzky en primera instancia y los jóvenes Barkhin y Vakhtángov posteriormente, Meyerhold dio forma arquitectónica a sus demandas y comenzó la edificación de su nuevo teatro a comienzos de los años treinta.

Este período caracterizado por una inagotable creatividad apoyada en los concursos de ámbito nacional e internacional, se vio interrumpido con el final del primer Plan Quinquenal en 1932. Con el objetivo de conmemorarlo se realizó el concurso para la construcción del Palacio de los Soviets de Moscú, que habría de ser el símbolo del nuevo orden soviético y que anunció la llegada del Realismo Socialista, el retorno al orden ecléctico en la arquitectura y el fin de la experimentación arquitectónica de vanguardia y los años más duros del gobierno de Stalin.

#### Capítulo 4: Convegno Volta, Roma, 1924. Del teatro total al teatro totalitario.

El Fascismo italiano también fue consciente del potencial del teatro como medio de propaganda ideológica. Los primeros intentos fueron destinados a promover la creación de una dramaturgia específicamente fascista, pero no alcanzaron los resultados esperados. Las representaciones en emplazamientos arqueológicos se convirtieron en un importante referente en este proceso, ya que permitían reunir a grandes masas de población en un entorno que establecía una pretendida vinculación con el Imperio Romano clásico. Esto hizo que se replantease la escala y tipología de los equipamientos teatrales existentes, de cara a la construcción de un nuevo espacio teatral que incentivase la creación de la pretendida dramaturgia fascista.

Una de las primeras tentativas en este sentido fue realizada por el Futurismo, que había estado vinculado al movimiento liderado por Mussolini en sus orígenes e intentó infructuosamente recuperar esa vinculación en años sucesivos. El Futurismo planteó la construcción de un espacio destinado al desarrollo de su propio espectáculo, al notar lo inadecuado de los equipamientos existentes para el desarrollo de su anhelado espectáculo. Tras rechazar toda la experiencia y estructura aportada por la tradición teatral académica, los futuristas planteaban un espectáculo basado en la síntesis de los medios, la simultaneidad, la sorpresa, la provocación y el dinamismo. Enrico Prampolini y Fortunato Depero dieron los primeros pasos en la definición de una escena específicamente futurista, que sería el origen del Teatro Total Futurista. Este espacio teatral, formulado a modo de manifiesto por el líder del movimiento, Filippo Tommaso Marinetti, trataba de incorporar en un único espacio todas las aportaciones futuristas actuando de manera conjunta sobre el espectador. Sin embargo, la propuesta de Marinetti no definía adecuadamente la formalización geométrica de su propuesta y no tuvo la repercusión y continuidad deseada y parecía destinada a quedar como una intención aislada.

Poco después llegaría un nuevo impulso en una dirección completamente diversa. En esta ocasión fue el propio Benito

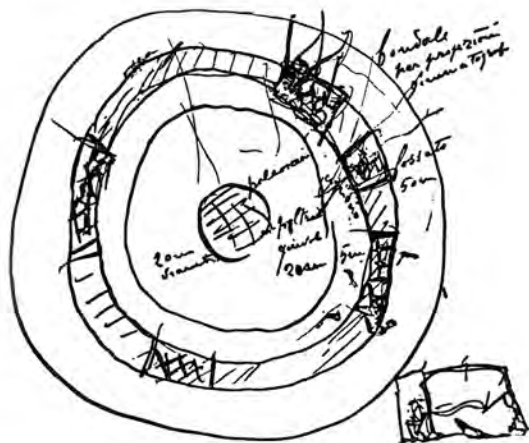


Fig. 4.2.03.

Fig. 3.4.04. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, Axonometría de la segunda versión del proyecto del Teatro Meyerhold, 1933.

Fig. 4.2.03. Filippo Tommaso Marinetti, Boceto del Teatro Totale Futurista publicados en Almanacco Letterario Bompiani, 1933.

Fig. 4.4.17. Planta de la platea del Teatro di Massa de Gaetano Ciocca presentada al Convegno Volta, 1934.

Fig. 6.22. Jacques Polieri, Théâtre du Mouvement Total, 1957.

Mussolini el que impulsó una nueva iniciativa en 1933, destinada a la construcción de un “teatro de masas, un teatro capaz de acomodar 15.000 o 20.000 personas” y que habría de ser un foco de difusión de los valores fascistas. Las palabras del Duce, a pesar de no venir acompañadas de una propuesta oficial de construcción o un programa detallado, dieron impulso a una investigación sobre los espacios teatrales de gran capacidad, similar a la que en esos momentos estaba teniendo lugar en la Unión Soviética. El modelo era completamente diferente, dada la pretendida vinculación de estos nuevos equipamientos con los modelos clásicos griegos y romanos en la Italia Fascista. La falta de un programa y un emplazamiento específico para materializar el programa dio lugar a que los resultados iniciales fueran tentativas individuales en las que no participaron arquitectos destacados, sino personalidades como Interlandi o Ciocca, no vinculadas específicamente a la arquitectura, pero interesados en colaborar en el proceso.

El interés en la definición de este equipamiento de masas dio lugar a la celebración del Convegno Volta, organizado conjuntamente por la Reale Accademia d'Italia y la Fondazione Alessandro Volta, y que se convirtió en el evento más importante celebrado en los años treinta en Europa vinculado al teatro y en el que participaron muchas de las más destacadas personalidades de la vanguardia teatral europea. El Convegno se programó con una temática amplia y variada, pero dedicó una especial atención a la cuestión de la arquitectura teatral, con ponencias específicas del austriaco de Joseph Gregor, el alemán Walter Gropius, el italiano Gaetano Ciocca y el holandés Hendrik Wijdeveld e intensas sesiones de debate en las que participaron todos los asistentes. El evento romano, se convirtió en el centro del debate acerca de la tipología teatral moderna y la vinculación entre teatro y máquina, poniéndose en cuestión la intensa década de investigación que había tenido lugar desde la exposición de Viena en 1924.

#### Anexo planimétrico

Para el estudio y análisis de las propuestas se ha acudido a la información original que se conserva de ellas en diversas fundaciones, archivos, museos y publicaciones, con el fin de reconstruir la planimetría completa de cada uno de los proyectos y profundizar en su modelización tridimensional y definición material estableciendo hipótesis a partir de las memorias de los proyectos y las realizaciones de sus autores.

#### Análisis comparativo y conclusiones: Del Teatro Total al Teatro Totalitario

A partir de la planimetría redibujada de los proyectos se establece un análisis comparativo de las mismas y con las tipologías históricas, de cara a determinar los puntos fuertes y débiles de cada uno de los proyectos y extraer los principios comunes de la investigación que permiten llegar a determinar las conclusiones y definir las características esenciales de la tipología del Teatro Total, fin último de este documento. En este análisis comparativo se presta especial atención a cuestiones como la escala, la tipología, la funcionalidad y la relación de cada uno de los teatros con la máquina, cuestiones esenciales en la definición de la nueva tipología teatral moderna.

A partir de este análisis las conclusiones se centran en el estudio de las diferentes connotaciones y acepciones que el concepto Total tiene en cada una de las propuestas, partiendo de la Gesamtkunstwerk de Richard Wagner, pasando por la infinitud de las propuestas austríacas, el Teatro Total en Weimar y la Bauhaus y su influencia en el Teatro de Masas Proletario soviético, el Teatro Total Futurista y, finalmente, el Teatro Totalitario de los regímenes nazi, fascista y estalinista.

#### Epílogo: la recopilación y puesta en valor de la experimentación teatral tras la Segunda Guerra Mundial

El estallido de la Segunda Guerra Mundial supuso el punto final de la investigación tipológica del Teatro Total. De los autores estudiados Marinetti, Meyerhold, (Ginzburg), Leonid Vesnín, El Lissitzky, Schlemmer, Molnár y Strnad fallecieron en diversas circunstancias antes de la finalización de la guerra, Gropius, Moholy-Nagy, Kiesler, Weininger, Levy-Moreno y Piscator emigraron a Estados Unidos y Ciocca, Barkhin y Vakhtángov, Prampolini, Mélnikov o Aleksandr Vesnín, no desarrollaron más modelos de teatro vinculados a sus investigaciones de entreguerras, mientras que la Bauhaus y los Vkhutemas habían sido cerrados previamente. La investigación desarrollada en los años veinte parecía haber sido abandonada y sus autores y realizaciones destinados a caer en el olvido.

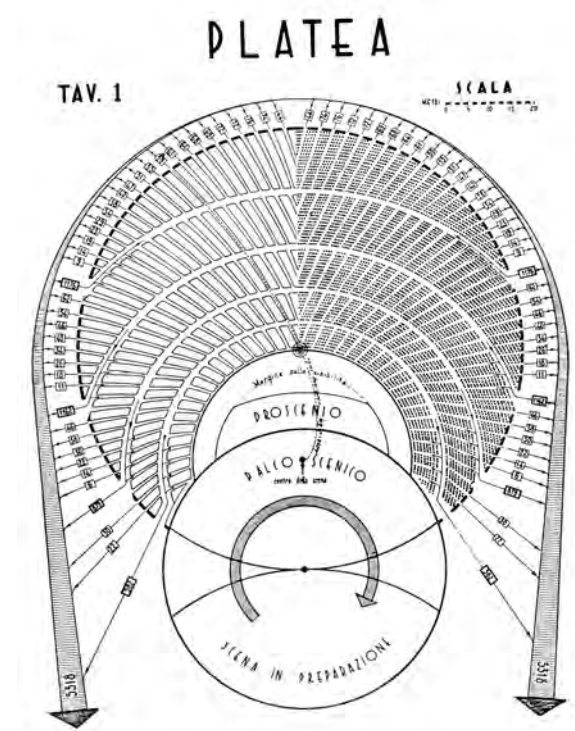


Fig.4.4.17.



Fig.6.22.

*Sin embargo, en los años cincuenta, el director francés Jacques Polieri se convirtió en el recopilador y promotor de la investigación teatral de entreguerras que publicó en dos números especiales de la revista francesa *Au jourd'hui, art et architecture* en Mayo de 1958 y Octubre de 1963. En ellas se recogían las experiencias más importantes en el campo de la teoría, escenografía, técnica y arquitectura teatral, que resultaron esenciales para la conservación del legado y la reivindicación de estas experiencias y fueron el origen de la presente tesis.*

*Esta investigación sería el origen de las propuestas de espacios teatrales que el propio Polieri desarrollaría con diversos grupos de arquitectos en los años cincuenta y sesenta, cuya principal característica sería la movilidad de todos sus componentes de cara a generar una experiencia cinética durante la representación, vinculada evidentemente con la vanguardia del Arte Cinético y con la investigación del Teatro Total llevada a cabo en los años veinte y treinta.*

### 0.3.2. TERMINOLOGÍA

Con el fin de precisar el significado concreto que diversos términos toman en la presente investigación se establece un breve anexo con terminología que, sin ánimo de exhaustividad, pretende clarificar determinados conceptos específicos referidos a la arquitectura teatral. No pretende ser este un anexo terminológico completo, sino únicamente referido a la arquitectura teatral y, más concretamente, de aquellos términos que se emplean con mayor frecuencia en el documento. Por esta razón no se incluyen aquí términos referidos a las fases, elementos y procesos de la representación, ni a conceptos y referencias biográficas.

La detenida referencia a todos los textos consultados carece de sentido en este contexto, aunque sí considero importante mencionar una serie de fuentes esenciales en este proceso como el *Diccionario Akal de Teatro* de Manuel Gómez García, el *Glosario de términos del arte teatral* de Marcela Ruíz Lugo y Ariel Contreras, el *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* de Manuel Lorenzo y Francisco Pillado Mayor o el *Diccionario de terminología teatral* de Rafael Portillo y Jesús Casado entre muchas otras obras. Los conceptos enunciados a continuación no se han tomado en concreto de ninguna de ellas, sino que se ha recurrido a las mismas para resolver ciertas ambigüedades y focalizarlos en la arquitectura teatral:

**Anfiteatro:** Construcción con forma oval o redonda, en el que se disponen gradas escalonadas que permiten la correcta percepción de un determinado espectáculo.

**Auditorio:** Espacio destinado a alojar a los espectadores.

**Arco Proscenio:** Vano de gran luz que conecta la caja escénica con el auditorio. Su tamaño no puede ser modificado.

**Arena:** ver Escena Central.

**Bambalina:** Elemento textil rectangular apaisado que limita el ángulo vertical de visión de la escena. Regulable en altura. Debido a que actúa como un absorbente acústico y lumínico suelen emplearse materiales como pana o terciopelo para su confección.

**Butaca:** asientos para el público que asiste a una representación teatral.

**Candilejas:** Serie de elementos lumínicos colocados en el límite del proscenio para iluminar a los actores en primer plano y potenciar su expresividad.

**Caja escénica:** Espacio destinado alojar la escena y que se conecta con el auditorio únicamente a través del

arco proscenio. Habitualmente su tamaño resalta en la configuración volumétrica de la edificación teatral por la necesidad de alojar el telar y decorados suspendidos para los cambios de escena.

**Camerino:** Espacio habilitado para permitir los cambios de vestuario y caracterización de los actores antes y después de su entrada en escena.

**Calle de luces:** Batería de luminarias ubicadas en los laterales de la escena, para iluminar y completar la óptima visualización de los objetos tridimensionales.

**Ciclorama:** Fondo que cubre el escenario de forma circular, permitiendo construir una ambientación a modo de horizonte o envolvente, favoreciendo la sensación de infinitud.

**Circo:** ver Escena Central.

**Concha de apuntador:** Elemento que permite la ocultación de la presencia de una persona que asoma la cabeza a nivel del piso, ubicada debajo del proscenio en el medio del escenario y que no puede ser visto desde la platea.

**Diabla:** Serie de elementos lumínicos que cuelgan de



los peines o el telar para proporcionar una iluminación ambiental general a la escena.

**Disco giratorio:** Plataforma circular con anclaje central que permite el giro de elementos escenográficos, empleado generalmente para cambios de escenografía.

**Embocadura:** Ver arco proscenio.

**Escena:** Espacio en el que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro tipo de espectáculo.

**Escena a la italiana:** Esta escena que define la tipología teatral a la italiana se caracteriza por estar confinada en el interior de una caja escénica y conectada con el auditorio mediante el arco proscenio y el propio proscenio.

**Escena isabelina:** Propia de los teatro de tipología isabelina, se caracteriza por la disposición de un amplio proscenio en uno de los extremos del espacio teatral rodeado por la audiencia en tres de sus lados.

**Escena central:** propia de los circos y del origen del teatro griego clásico, se encuentra rodeada en su perímetro por el auditorio, permitiendo una visión tridimensional y variable de la misma en función de la posición en el espacio teatral

**Escena anular:** escena en forma de anillo que envuelve un espacio central en el que se encuentra el auditorio.

**Escenario:** ver Escena.

**Escenografía:** Conjunto de construcciones, iluminación y caracterización que componen la ambientación escénica de un determinado espectáculo.

**Fondal:** Elemento generalmente textil que marca el límite final de la escena y, por ello, debe cubrir la totalidad de su superficie.

**Fondo:** ver Fondal.

**Foro:** Fondo del escenario donde se coloca el ciclorama o fondal.

**Foso escénico:** Espacio vacío debajo del piso del escenario, que permite disponer material técnico, auxiliar o escenográfico. Sus dimensiones, niveles y equipamiento técnico son muy variables en función del diseño de la escena y las obras a representar.

**Foso de orquesta:** Espacio ubicado debajo del proscenio, entre el escenario y la platea en el que se ubica la formación orquestal.

**Galería:** conjunto de asientos dispuestos en un nivel elevado respecto a la platea.

**Gesamtkunstwerk:** obra de arte total, universal o unitaria. Concepto formulado por el director teatral Richard Wagner en el siglo XIX

**Graderío:** serie de gradas escalonadas.

**Orquesta:** la orquesta en esta tesis se refiere al espacio dispuesto entre escena y auditorio y compartiendo espacio con éste último sin ningún tipo de delimitación espacial, tal y como sucedía en el teatro griego clásico. El proscenio isabelino, en este contexto, se consideraría una reelaboración de la orquesta.

**Palco:** espacio con varios asientos y forma de balcón dispuesto en torno al área de la platea.

**Panorama:** ver Ciclorama.

**Pata:** Elemento que limita el ángulo de visión horizontal del escenario, generalmente textil y regulable en sus dimensión y posición.

**Paraíso:** ver Galería.

**Parrilla:** ver Telar.

**Patio de butacas:** ver Platea.

**Peine:** enrejado de listones que conforma el Telar de la escena, de donde se cuelgan los decorados.

**Platea:** superficie sobre la que se disponen las butacas dotada de una pendiente ascendente desde la escena hasta el fondo de la sala, para permitir el escalonamiento visual de los espectadores.

**Proscenio:** Parte de la escena más próxima al auditorio, que sobrepasa el límite del arco proscenio y avanza hacia la platea, cubriendo generalmente parte del foso de orquesta. En el teatro clásico es una parte conecta escena y orquesta.

**Puente de luces:** Pasarela estrecha que permite la circulación de una persona encargada de acomodar las luminarias y, en ocasiones elementos destinados a construir efectos sonoros.

**Teatro a la italiana:** espacio de representación que cuenta con una escena a la italiana y un auditorio conformado por una platea en forma de u o herradura y varios niveles de galerías en torno a este espacio.

**Teatro isabelino:** espacio de representación, generalmente de trazado circular, que cuenta con una escena isabelina un auditorio en torno a ella y varios niveles de galerías rodeando todo el espacio.

**Teatro griego:** en esta investigación se refiere al teatro griego clásico que cuenta con una escena rectangular,

proscenio, orquesta circular y un anfiteatro inclinado que se dispone en torno a ésta aprovechando la pendiente natural del terreno.

**Telar:** Estructura suspendida a dos o tres metros de la cubierta de la caja escénica y entre 15 y 25 metros del suelo de la escena, a modo de enrejado de listones de los que se puede colgar cualquier elemento en cualquier lugar del escenario.

**Teleta:** ver Pata.

**Telón:** Elemento textil plegable que cubre la boca de escena regulando la visión de la escena. Debido a que actúa como un filtro visual, absorbente acústico y lumínico suelen emplearse materiales como pana o terciopelo para su confección. Según su funcionamiento puede ser denominado Telón a la Americana, si se compone de dos hojas deslizantes sobre rieles, Telón a la Italiana, si se desplaza hacia los laterales plegándose a modo de cortina y Telón a la Alemana si se desplaza verticalmente y sin plegarse, por lo que también se llama telón de guillotina.

**Tramoya:** Conjunto de elementos que permiten los cambios escenográficos y la construcción de efectos durante la representación teatral.

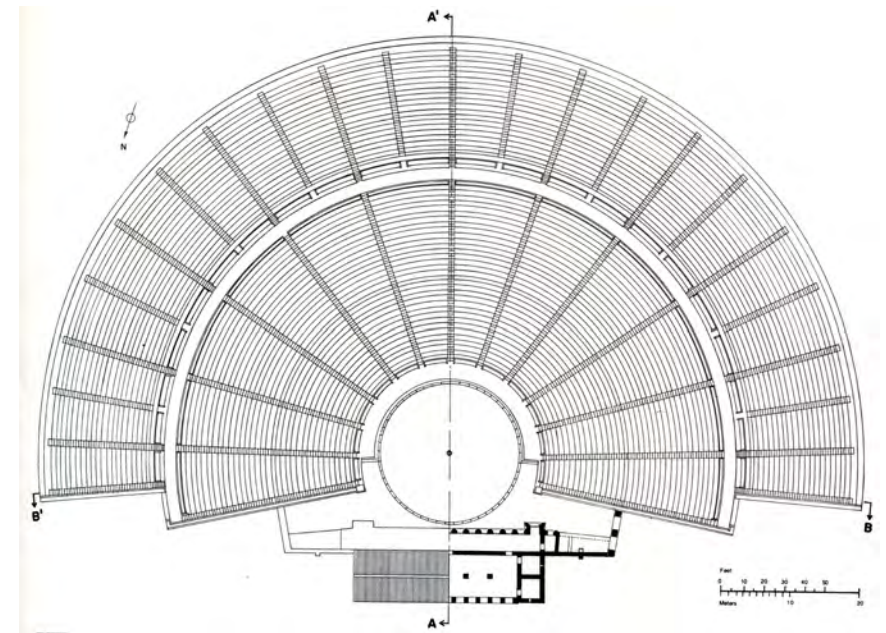


Fig.0.4.01.



Fig.0.4.02.

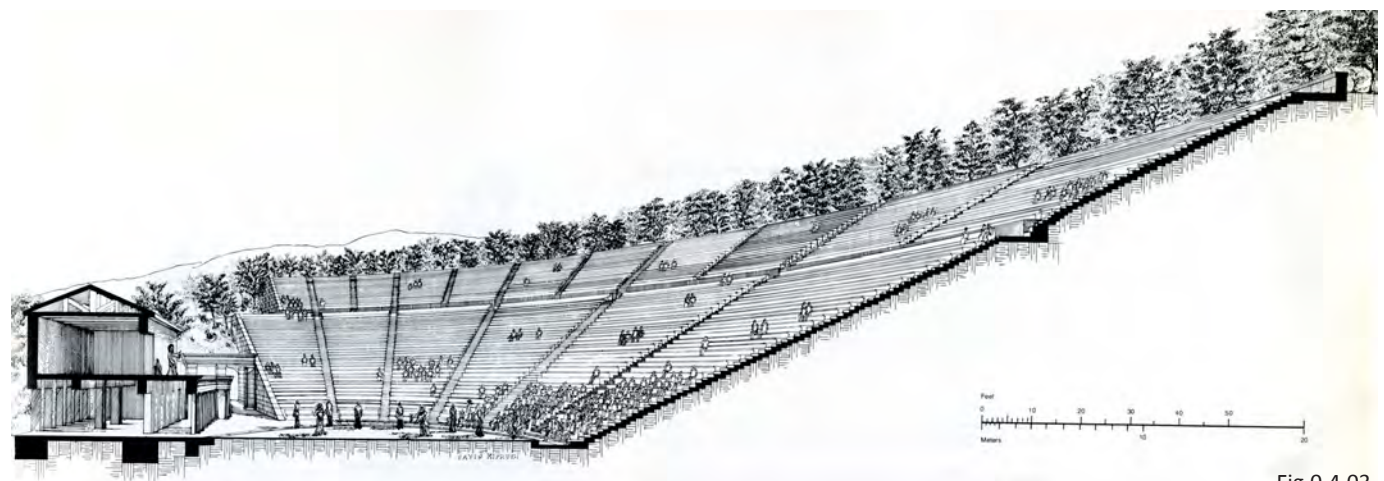


Fig.0.4.03.

Fig.0.4.01/02/03. Policleto el joven, *Teatro griego de Epidauro*,  
SIV a.d.C.

Fig.0.4.04/05/06/07/08. Zenón, *Teatro romano de Aspendo*,  
Turquía, siglo II.



## 0.4.

### Introducción

#### Espacio, Tiempo y Arquitectura Teatral

La historia de la arquitectura teatral puede estudiarse a través de la relación entre la acción escénica y los espectadores. La evolución tipológica de este espacio se ha desarrollado a lo largo de unos 2500 años, desde su origen griego en torno siglo V a.d.C. y la actualidad, en la que la tipología continúa evolucionando y desarrollándose. No es el objeto de esta tesis un estudio detallado de las múltiples variantes y singularidades que se han desarrollado a lo largo de la historia, pero para el estudio de la tipología teatral moderna resulta indispensable determinar las características comunes que demuestren la especial sensibilidad del espacio teatral para responder a los cambios culturales, técnicos y socio-políticos. En esta introducción se enunciarán simplemente las características esenciales que determinan la tipología teatral de una determinada época, a través del estudio de una serie de hitos de la arquitectura teatral<sup>38</sup> que condensan la ideología y técnica de un período temporal concreto. Con el fin de establecer un análisis histórico de estos espacios distinguiremos cuatro períodos atendiendo a la evolución tipológica de la arquitectura teatral:

-Un primer período clásico, que comprende unos 1000 años entre el origen del espacio teatral griego y la caída del Imperio Romano.

-Un segundo período de escasísima producción en lo referente a la arquitectura teatral, que se desarrolla entre el SIV y el SXVI, correspondientes al Medievo, en el que no se construyeron edificios destinados a albergar específicamente a teatros<sup>39</sup> y las representaciones teatrales se producían en iglesias, plazas o mercados empleando estructuras temporales.

-Un tercer período desde el SXVI y hasta nuestros días, con una época de intensa actividad teórica y producción tipológica, en el que se desarrolla la tipología teatral mayoritaria hasta nuestros días, conocido como modelo teatral italiano o teatro a la italiana.

-Un cuarto período, objeto de esta tesis, breve y experimental en el que se desarrolla la tipología teatral moderna, que comienza a finales del SXIX y se desarrollará a lo largo de los capítulos de la presente investigación.

#### 0.4.1. LA ARQUITECTURA TEATRAL EN EL PERÍODO CLÁSICO

*Teatro griego y romano*

El origen del teatro en la Grecia clásica surge vinculado a ritos y celebraciones colectivos, que con su repetición y optimización dio lugar al establecimiento de los primeros espacios permanentes destinados alojar estos eventos. En el recinto arqueológico del palacio minoico de Cnosos en Creta se puede apreciar una superficie empedrada de unos 120 metros cuadrados<sup>40</sup> rodeado por unas pequeñas gradas en su perímetro que permitían el escalonamiento de los asistentes de pie para poder percibir la acción ritual en torno un espacio central. Este espacio central circular o rectangular y la agrupación radial en torno a él sería el origen de los primeros ejemplos de la arquitectura teatral griega. Este espacio central circular sería el origen de la orquesta, *ορχήστρα*, literalmente el espacio de la danza, en torno al cual se desarrollan graderíos escalonados aprovechando depresiones naturales del terreno, que dieron nombre al complejo arquitectónico llamado *koilon* o *theatrón*, *θέατρον*, o espacio para contemplar, del que deriva el nombre del equipamiento.

En este origen ritual el teatro no era un espectáculo destinado a ser percibido de manera pasiva, sino destinado a la participación colectiva de los miembros de la polis, a cuyo tamaño se adaptaba la capacidad de los teatros para permitir la participación de todos los ciudadanos. Al aumentar la dimensión y complejidad del rito la orquesta se fue desplazando a un borde del espacio y apareció la escena, *σκήνη*, literalmente cobertizo, como un elemento que sirve de fondo de la acción escénica y el proscenio, *προσκήνιον*, espacio anterior a la escena en el que se desarrolla la acción. A partir de la definición de todos estos elementos, la escena fue complejizándose alcanzando cada vez una mayor presencia y alojando elementos auxiliares de la escena y maquinaria teatral<sup>41</sup>.

El teatro en la Roma clásica se configuró como una derivación de la tipología griega pero con sustanciales diferencias. En Roma el objetivo del teatro no era la participación comunitaria sino la percepción del espectáculo. Esta diferencia esencial con la concepción griega supone un cambio funcional que repercutirá en la configuración formal del espacio arquitectónico. En primer lugar el teatro romano es una edificación independiente que construye su estructura de manera autónoma y se inserta libremente en la trama urbana, sin establecer una dependencia de la pendiente del terreno como ocurría en el teatro griego, apoyado en el desarrollo de la ingeniería romana y al uso de los sistemas de arcos y bóvedas de fábrica.

Sin embargo la diferencia esencial entre la tipología teatral griega y romana se encuentra en la configuración y uso de



Fig.0.4.04.

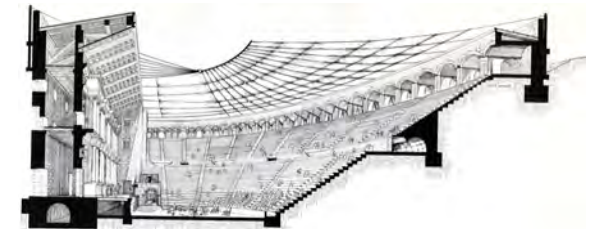


Fig.0.4.05.

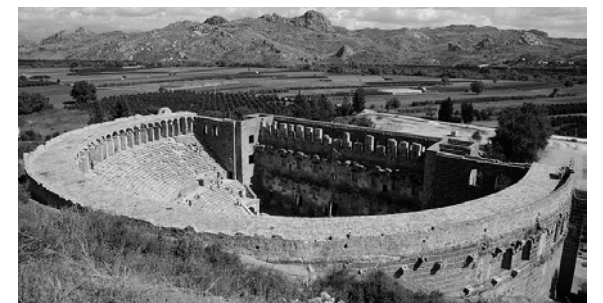


Fig.0.4.06.

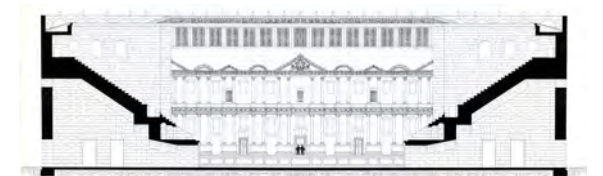


Fig.0.4.07.

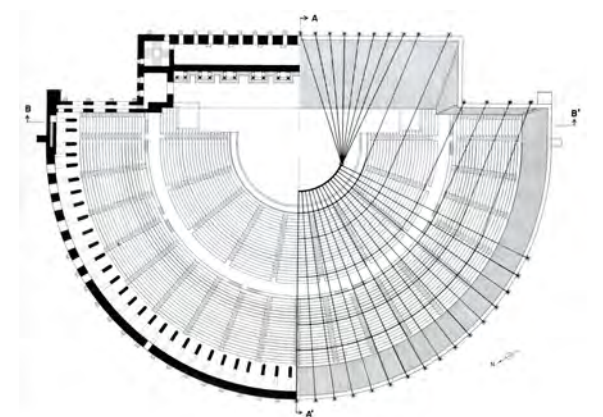


Fig.0.4.08.

<sup>38</sup> En la selección de ejemplos he optado por describir aquellos que he podido visitar personalmente a lo largo del desarrollo de esta tesis, muchos de ellos durante mi período de investigación en Italia entre Julio y Octubre de 2012.

<sup>39</sup> IZENOUR, George G., *Theater Design*, op. cit.

<sup>40</sup> BROCKETT, Oscar G., *Storia del Teatro*, op. cit., p. 38.

<sup>41</sup> La maquinaria incorporada originalmente eran *mēkhanē* (μηχανή) una grúa que permitía la aparición de personajes celestiales (*deus ex machina*) y *ekkyklēma* (εκκύκλημα) o plataforma móvil.



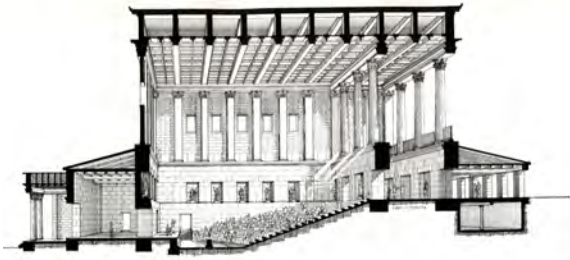
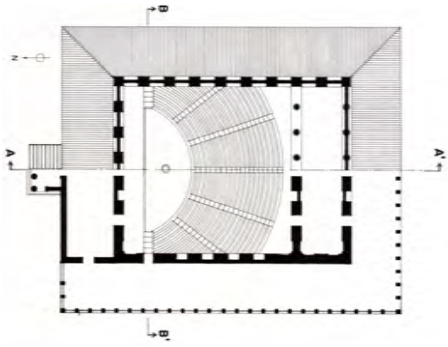


Fig.0.4.09.



Fig.0.4.10.



Fig.0.4.11.



Fig.0.4.12.

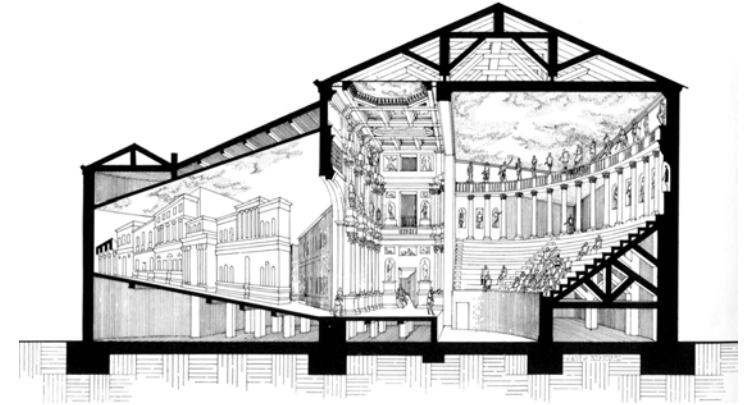


Fig.0.4.13.

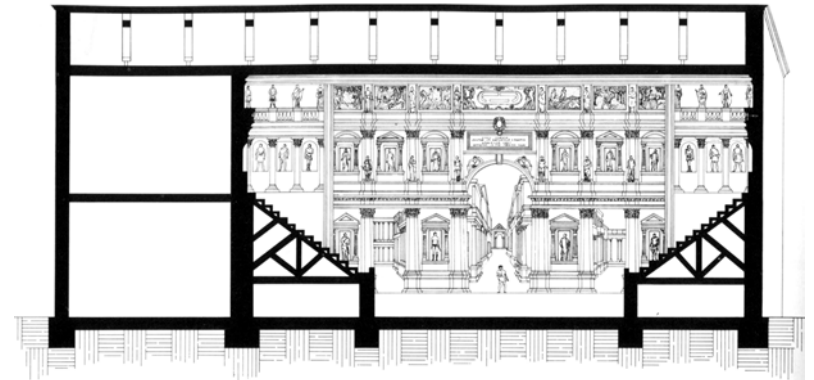


Fig.0.4.14.

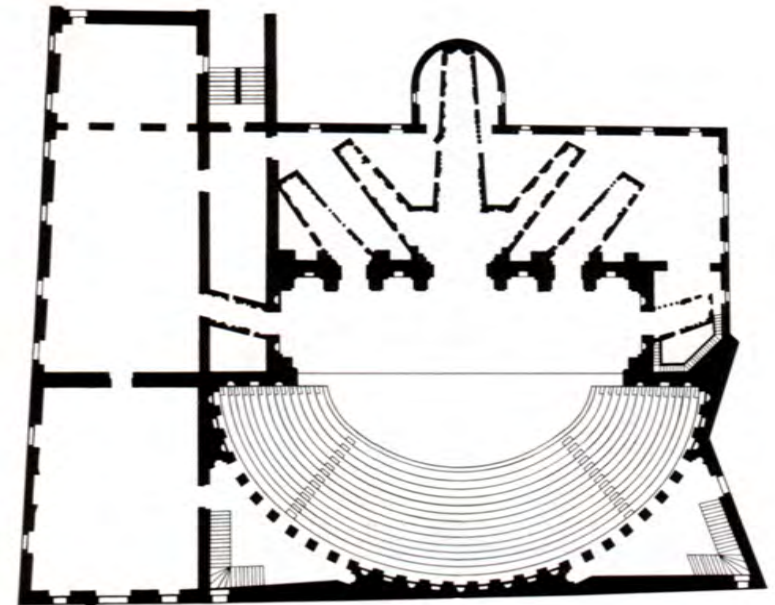


Fig.0.4.15.

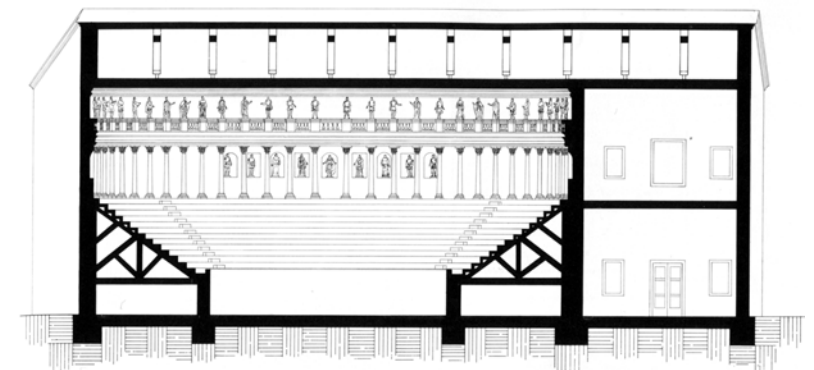


Fig.0.4.16.

Fig.0.4.09. Anónimo, *Odeón de Agripa*, siglo I d.C., Atenas.

Fig.0.4.10/11/12/13/14/15/16. Andrea Palladio, *Teatro Olímpico*, Vicenza, planta y secciones, 1579.



la orquesta. El espectáculo romano teatral se produce sobre el proskenio y la escena, por lo que la orquesta reduce su superficie y su forma a un semicírculo, convirtiéndose en un área de percepción privilegiada destinada a los miembros más destacados de la sociedad. Evidentemente esta modificación es un claro reflejo del paso de la sociedad democrática griega alojada en un anfiteatro no estratificado a la sociedad patricia e imperial romana, con una fragmentación espacial por rangos.

A partir del trazado de la orquesta el anfiteatro se limita estrictamente a un semicírculo trazado a partir del centro de la orquesta que se enfrenta al frons scaenae, la escena es concebida como una construcción monumental autónoma y decorada en varios niveles con sistemas de arcos. Con ello la acción representativa se limita al área escénica que se conforma como un paralelepípedo cerrado, antecedente de la caja escénica que posteriormente se emplearía en occidente. En general los teatros romanos reducen su tamaño respecto de los teatros griegos de cara a mejorar la audición y la visión de la acción escénica<sup>42</sup> y las masas de público se desplazan a los anfiteatros, circos o naumaquias<sup>43</sup>.

La decadencia del imperio se vio acompañada por la decadencia del teatro y con la división del Imperio, en el 395 y el desmoronamiento del Imperio Occidental en el 476, dejaron de construirse nuevos equipamientos teatrales según la tipología romana.

Sin embargo, el diferente uso de la orquesta y la relación que mediante ella se establece entre escena y auditorio, así como la diferente distribución del anfiteatro de los modelos griego y romano será una constante en el posterior desarrollo de las tipologías posteriores que se retomarán y reformularán en función de las circunstancias políticas, sociales y culturales de los diferentes períodos históricos.

#### 0.4.2. MODELOS DE TEATRO A LA MANERA DE ITALIA

*Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los SXV y SXIX*

La época medieval supuso una ruptura en el desarrollo cultural occidental clásico y, por supuesto, influyó en el desarrollo de la tipología teatral. El espectáculo teatral no desapareció, pero pasó a representarse en espacios no específicamente creados para tal fin, como la Iglesia, la plaza pública o la calle, con estructuras desmontables, que se insertaban de manera no sistematizada en los espacios disponibles<sup>44</sup>.

El resurgimiento de la arquitectura teatral en el Renacimiento se apoyó en la interpretación de la arquitectura teatral clásica. Por una parte el proceso se apoyó en la indagación y toma de datos de las ruinas y a la reconstrucción de estas arquitecturas en textos y dibujos que analizaban e interpretaban de manera profusa los restos griegos y romanos<sup>45</sup>.

Estas publicaciones tuvieron, sin embargo, mucha menos repercusión que la interpretación realizada en los tratados teóricos. La base de todos estos tratados proviene del único tratado de arquitectura que se conservaba de la antigüedad, *De Architectura*<sup>46</sup>, escrito por el arquitecto romano Marco Vitruvio Polión<sup>47</sup>, ampliamente difundió en manuscritos a partir de 1420 y tratados a partir de 1486<sup>48</sup>. El V libro, dedicado a los edificios públicos, describía un espacio teatral de tipología romana que se convertiría en el origen del modelo renacentista. El texto aportó la terminología clásica y los trazados compositivos que Vitruvio describía de manera precisa: partiendo de la semicircunferencia destinada a la orquesta, se trazaban una serie de circunferencias con el mismo centro que daban lugar al anfiteatro semicircular que alojaría a la audiencia de manera jeraquizada<sup>49</sup>, opuestos a la escena dotada de una configuración variable en función del tipo de espectáculo a representar<sup>50</sup>. Pese a la descripción precisa del trazado, el texto de Vitruvio carecía de ilustraciones, por lo que la interpretación del mismo se abrió a diferentes estudios e interpretaciones.

Especial repercusión tuvo también el libro *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti, escrito entre 1443 y 1452. Aunque fuertemente influenciado por el escrito de Vitruvio, Alberti incorporó sus propias reflexiones y diseños que se aproximaron a la arquitectura teatral: en el libro IV propone una orquesta semircircular que es el punto de partida del trazado de un auditorio inclinado semicircular que se remata en la parte superior con una logia<sup>51</sup>. Frente a este semicírculo se dispone el proskenio y al *frons scaenae* que propone componer con dos columnatas que construyan un paisaje arquitectónico.

Las diversas interpretaciones de Vitruvio y la publicación de Alberti propusieron una lectura renacentista de los espacios clásicos a las que poco a poco se fueron incorporando elementos puramente renacentistas de cara a configurar los espacios representativos de este período. La principal innovación renacentista en el campo escenográfico fue la aportación de la perspectiva en escena. La primera sistematización fue realizada por Alberti en su tratado *Della Pittura* en 1435 que acercaba un efecto ilusorio a la escena en manos de los arquitectos y artistas más destacados del momento. Estas escenografías ilusionistas fueron descritas por Sebastiano Serlio en el segundo de *I sette libri dell'architettura*<sup>52</sup>, publicado de manera independiente en París en 1545. Este segundo libro, titulado *Il Secondo Libro de Prospettiva*, dedicado exclusivamente al

<sup>42</sup> En los teatros romanos se empezó a trabajar la cubrición del espacio teatral mediante el uso de elementos textiles plegables o estructuras de madera, en los casos de los teatros más pequeños, mientras la parte inferior del proskenio se utiliza como espacio para alojar la maquinaria teatral y el almacén de material escenográfico.

<sup>43</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op. cit., pp. 39-47.

<sup>44</sup> Ibídem.

<sup>45</sup> Ejemplos de obras renacentistas que basan su argumentación historiográfica en el estudio de restos arqueológicos de teatros serían *Descriptio Urbis Romae* de Leon Battista Alberti (1434), *Roma Instaurata* de Flavio biondo (1446), *De Varietate Fortunae* de Poggio Bracciolini (1448), *Della Belleza e anticaglia di Roma* de Giovanni Rucellai (1457), *De urbe Roma* de Bernardo Rucellai (1475?) o *Delle antichità di Roma, nel qual si trata de i circi, theatri, et amphitheatri d'essa città de Pirro Ligorio* (1553).

<sup>46</sup> El libro es más conocido actualmente como *Los diez libros de arquitectura*.

<sup>47</sup> Marco Vitruvio Polión, 70 a.d. C. – 15 d. C.

<sup>48</sup> *De architettura* de Vitrubio en su primera edición fue la realizada por Sulpizio Da Veroli en 1486, posteriormente llegarían versiones de Fra Giocondo da Verona en 1511, Fabio Calvo en 1514 con ilustraciones de Rafael Sanzio, Cesare Cesariano en 1521, Giambattista Caporali en 1536, Guillaume Philander en 1544, Battista da Sangallo en 1550 y Daniele Barbaro en 1556 con ilustraciones de Andrea Palladio.

<sup>49</sup> “La planta o disposición del teatro debe ordenarse de la siguiente manera: de acuerdo al diámetro de la parte más baja (orquesta), trácese una circunferencia tomando como centro el punto medio de dicho diámetro y describanse cuatro triángulos equiláteros, a igual distancia, que toquen la línea circular; calcúlense doce partes, como proceden los astrólogos con los doce signos celestes, que guarden proporción matemática respecto a la música de los astros. El lado del triángulo que esté contiguo a la escena, en la parte que corta la circunferencia, exactamente ahí, determinará el frente de la escena; desde este mismo punto y por el centro trácese con un cordel una línea paralela -al frontal de la escena- que separe el estrado del proskenio de la parte dedicada a la orquesta. (...)” VITRUBIO POLIÓN, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Libro quinto, capítulo VI.

<sup>50</sup> “El escenario posee también su propia distribución: las puertas intermedias poseerán la ornamentación de un palacio real y las puertas laterales serán para extranjeros (huéspedes); habrá también unos espacios hábiles para los decorados, que en griego se llaman periactus, donde se ubicarán las máquinas dotadas de unos triángulos giratorios para cada una de las tres clases de decorados; cuando se vaya a modificar la obra a representar, o bien cuando intervengan los dioses, se puede cambiar y mediante truenos súbitos modificaremos los decorados acordes con la representación.” Ibídem.

<sup>51</sup> MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Studi Aurea*. Barcelona: 23 de Diciembre de 2009, pp. 139-172.

<sup>52</sup> Sebastiano Serlio escribió *I sette libri dell'architettura* entre 1475 y su muerte en 1554, aunque los libros se fueron publicando previamente por separado. Sobre este proceso consúltese la obra de BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro*, op. cit., pp. 151-162.

<sup>53</sup> MAZZUCATO, Tiziana, “Idea del espacio escénico y lugares para



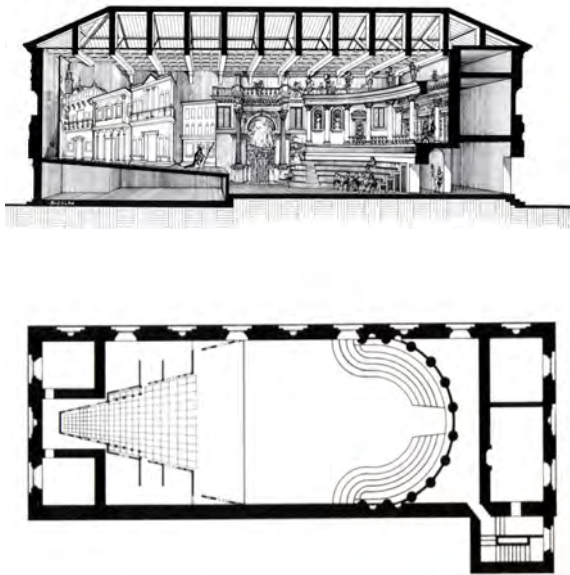


Fig.0.4.17.

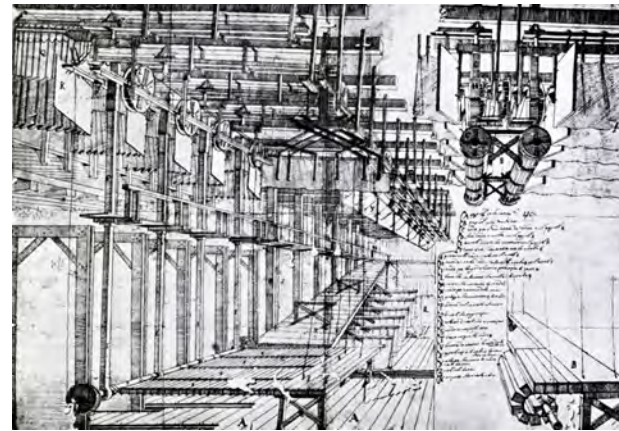


Fig.0.4.18.

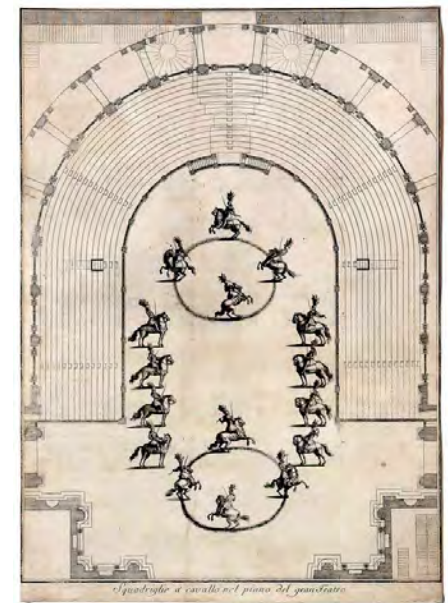


Fig.0.4.23.

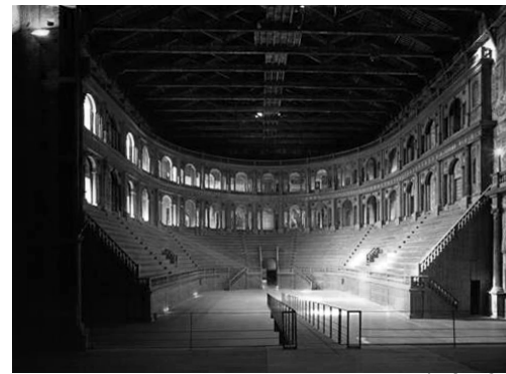


Fig.0.4.21.



Fig.0.4.22.

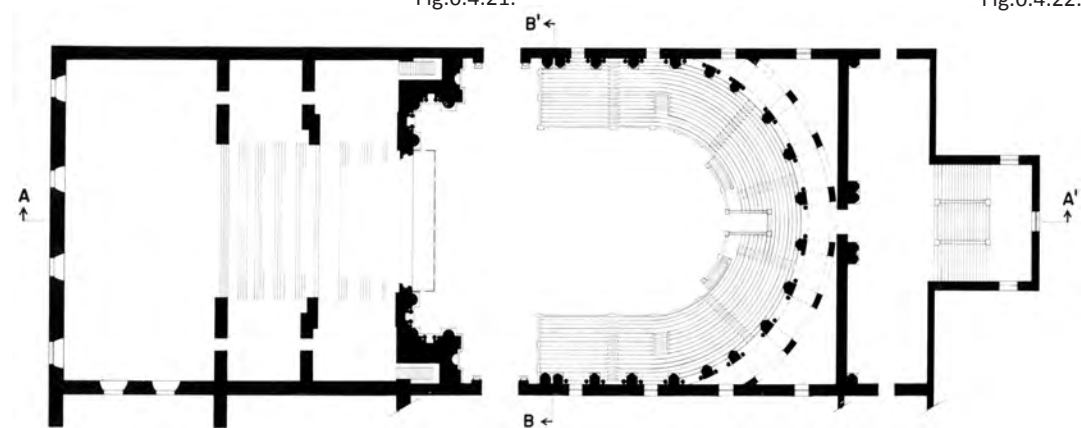


Fig.0.4.18

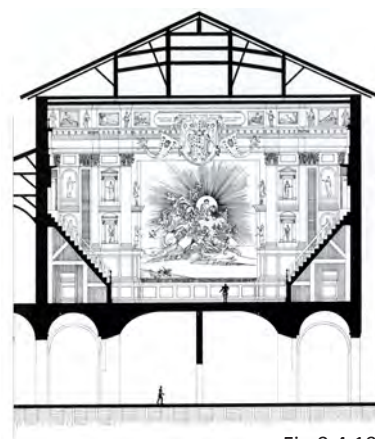


Fig.0.4.19.

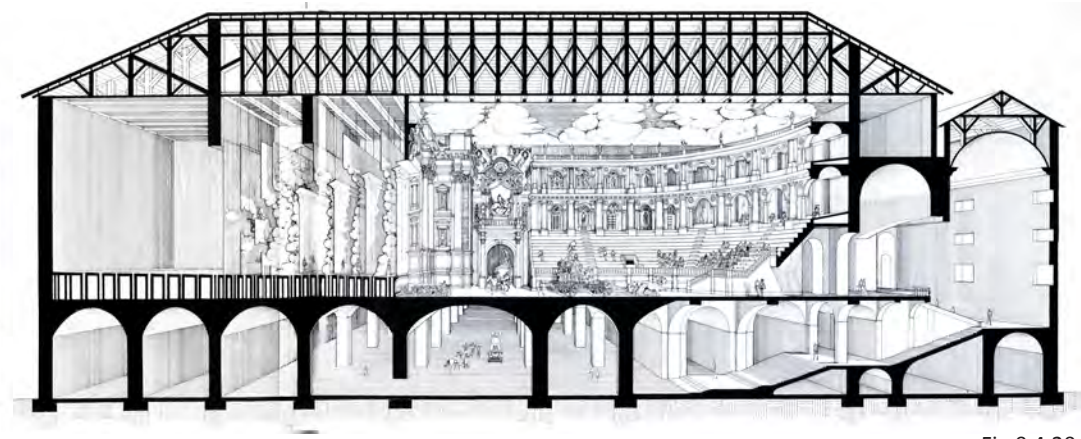


Fig.0.4.20.

Fig.0.4.17. Vincenzo Scamozzi, *Teatro all'antica*, Sabbioneta, planta y sección.

Fig.0.4.18/19/20. Giovanni Battista Aleotti, *Teatro Farnese*, planta y secciones, 1618.

Fig.0.4.21/22. Giovanni Battista Aleotti, *Teatro Farnese*, 1618.

Fig.0.4.23. Anónimo, *Teatro Farnese usado como arena para la representación ecuestre "La boda de Neptuno"*.



teatro, plasma la concepción escenográfica del propio Serlio basada en el uso de las leyes de la perspectiva que él mismo había ensayado en el decorado tridimensional del Palacio da Porto de Vicenza en 1539<sup>53</sup>:

*Puesto que el sutil arte de la perspectiva es muy difícil de escribir (sic), y sobre todo aquél de los cuerpos relativos al plano (...) diré que la perspectiva es lo que Vitruvio denominó escenografía, es decir, el frente y los lados del edificio y, también, cualquier cosa, superficie o cuerpo.*<sup>54</sup>

La escenografía perspectiva emplea una superficie inclinada en torno a la que las edificaciones disminuyen en altura a medida que se alejan. El tratado de Serlio describe la funcionalidad y trazado de un teatro completo<sup>55</sup>, basado de nuevo en el modelo de Vitruvio<sup>56</sup> y, por ello, estableciendo una fragmentación en altura del anfiteatro en función de la clase social de los ocupantes del mismo.

El *Teatro Olímpico* de Vicenza puede considerarse la primera edificación estable y específicamente teatral construida en el Renacimiento siguiendo los principios de los tratados renacentistas. En 1579 la Academia Olímpica de Vicenza encargó a uno de sus miembros fundadores Andrea di Pietro della Góndola, Andrea Palladio, la construcción de un teatro para la representación de obras clásicas, en Vicenza, ciudad satélite de la República de Venecia. Palladio conocía los tratados de Serlio y Vitrubio y las ruinas de teatros romanos al aire libre de Verona, Roma, Pola y cubiertos como la Odea de Aosta<sup>57</sup>. Palladio realizó el proyecto en menos de un mes, retomando un trabajo previo que había realizado en la sala del Palazzo della Ragione de Vicenza en 1562, tratando de reconstruir el teatro descrito por Vitrubio y que se había incorporado en la versión ilustrada del tratado de Vitrubio de Daniele Barbaro<sup>58</sup>.

El proyecto de Palladio parte de la disposición de un graderío inclinado de trazado semielíptico en el interior de una edificación cubierta y delimitada por muros de fábrica de trazado irregular. Los trece niveles de gradas se resuelven con un banco corrido de madera y se rematan superiormente por con una columnata de trazado también circular que remite de nuevo al teatro al aire libre, sensación potenciada mediante la penetración de la luz a través de las ventanas situadas al fondo del espacio y el cielo pintado que corona la sala ocultando las cerchas de madera de la cubierta<sup>59</sup>. El graderío semielíptico deja una superficie en el centro del espacio destinado a la orquesta, situada a una cota inferior y que puede alojar a público de pie, al coro o instrumentación musical, pero en ningún caso como espacio de actuación. Basado en el tipo romano descrito por Vitrubio, orquesta y auditorio definen una línea de encuentro con la escena delimitada por dos muros y un pórtico plano que da paso a la plataforma escénica rectangular elevada respecto de la orquesta, en cuya parte posterior se define un una pantalla fija ornamentada en tres niveles, con un arco de triunfo central y aperturas laterales cuadradas y de menor tamaño. De los tres vanos parten cinco vías que generan la ilusión de espacios urbanos fugados empleando los conocimientos de perspectiva renacentistas. Este fondo se construye con una estructura de madera y estuco, incluye hornacinas en las que se disponen esculturas de los miembros de la Academia con ropajes clásicos. Palladio falleció poco después del comienzo de las obras del teatro en Agosto de 1580, cuando Vincenzo Scamozzi se hizo cargo de la obras e introdujo modificaciones en el proyecto original, por lo que debe considerarse como un proyecto conjunto tal y como se finalizó en 1584, para su inauguración con la obra *Edipo Rey* de Sófocles<sup>60</sup>. El teatro en su versión final contaba con 752 asientos y unos 600 en la orquesta de pie, lo que supone una reducción sustancial respecto de los teatros clásicos al aire libre<sup>61</sup>.

El *Teatro Olímpico* suponía el retorno al modelo teatral romano a menor escala. Sin embargo, el modelo griego no tardó en reaparecer. El proyecto del *Teatro Farnese* de Parma supone un punto de encuentro y a la vez una encrucijada clave en la relación entre el modelo teatral griego y el romano. El *Farnese* proyectado en 1618 por el discípulo de Palladio Giovanni Battista Aleotti<sup>62</sup> para Ranuncio I Farnese, duque de Parma, generalmente se considera el precursor del modelo de teatro a la italiana al incorporar un área escénica de mayores dimensiones, pero también supone el retorno al modelo teatral griego al retomar la orquesta como espacio de actuación, otorgándole incluso una proporción mayor que en la tipología griega<sup>63</sup>.

El *Teatro Farnese* incorporó por primera vez un arco proscenio que se configuró como un límite entre ambos modelos. Su origen da lugar a diversas argumentaciones y mientras algunos estudios lo consideran una evolución del *frons scaenae* concentrando sus huecos en un único vano, otros sugieren que deriva de los arcos triunfales construidos para acoger desfiles urbanos conmemorativos y ceremoniales<sup>64</sup>. El arco proscenio conforma el marco del mundo ilusorio de la escena y permite esconder los complejos mecanismos incorporados en este teatro, el primero diseñado para escenografías móviles y decorados pintados en perspectiva, permitiendo controlar los efectos de la perspectiva y fomentando la visión focalizada de la configuración escénica.

Al otro lado del arco proscenio se encontraba una orquesta de grandes dimensiones<sup>65</sup> rodeada en tres de sus lados por un auditorio en forma de U, conformado por catorce gradas que rematan en una columnata curva que delimita dos niveles de galerías destinadas a alojar al duque y sus invitados. La orquesta se concibe como un espacio multifuncional destinado no solamente a la representación de obras clásicas, sino al entretenimiento cortesano con pantomimas, danzas, canto, muestras de equitación, recitación<sup>66</sup>, platea para espectadores e incluso contando con la maquinaria precisa para inundarlo

la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, op. cit., pp. 139-172.

<sup>53</sup> Ibídem.

<sup>55</sup> El tratado resulta interesante en el contexto escenográfico, al incorporar información sobre la generación de efectos y sistemas de sonido, ambientación escenográfica e incluso iluminación. Bajo el título “Sobre las luces artificiales en los escenarios” Serlio describe un sistema de iluminación mediante el uso de esferas de cristal rellenas de agua que permite aportar diferentes niveles de intensidad y efectos cromáticos actuando conjuntamente con los decorados pintados.

<sup>56</sup> PINELLI, Antonio, *Lo spazio dello spettacolo. Dal teatro umanistico al teatro dell’opera*, Florencia: Sansoni, 1973, pp. 17-19.

<sup>57</sup> El odeón era una variante cubierta del teatro clásico, de menores dimensiones y cubierto por una estructura de madera. Partiendo de un perímetro rectangular se insertaba un graderío de trazado semicircular en cuyo remate superior se disponía un espacio porticado por el que se permitía el acceso de la luz solar a la espacio, llegando a iluminar la escena.

<sup>58</sup> WUNDRAM, Manfred y PAPE, Thomas, *Andrea Palladio 1508-1580. Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Colonia: Taschen, 2009, p. 226-227.

<sup>59</sup> IZENOUR, George G., *Theater Design*, op. cit., pp. 266-267.

<sup>60</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op. cit., pp. 65-67.

<sup>61</sup> Debe tenerse en cuenta que más de un diez por ciento de los espectadores sentados cuentan con dificultades para percibir correctamente la acción escénica por la particular configuración espacial del anfiteatro. George Izenour, calcula que 86 localidades de las 752 sentadas tendrían problemas de visión. IZENOUR, George G., *Theater Design*, op. cit., p. 266.

<sup>62</sup> Giovanni Battista Aleotti, 1546-1636.

<sup>63</sup> El propio Vincenzo Scamozzi realizó pocos años antes, en 1590, el *Teatro all’antica* en Sabbioneta para el duque Vespasiano Gonzaga, vástago de una potente familia renacentista con posesiones en Cremona. El teatro, una variante del diseño del *Teatro Olímpico*, retoma cuestiones apuntadas en el Teatro Olímpico e incorpora un espacio central alargado para su uso como espacio para espectadores o para actuación, que supone el retorno a la tipología teatral y su espacio central de orquesta. A partir de este espacio se desarrolla un anfiteatro inclinado de pequeñas dimensiones y una escena con una escenografía similar a la planteada en el Teatro Olímpico pero empleando un único punto de fuga. Otra cuestión interesante es que los efectos perspectivos se incorporan al espacio de espectadores a modo de trampantojos sobre las paredes laterales, continuado con el planteamiento de expansión de la escena hacia el espacio de espectadores que era el origen del planteamiento de la orquesta.

<sup>64</sup> BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro*, op. cit., pp. 160-162.

<sup>65</sup> El teatro se construyó en el patio de armas del Palazzo della Pilotta que contaba con unas dimensiones de 87x32 metros.

<sup>66</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op. cit., pp. 67-69.

<sup>67</sup> IZENOUR, George G., *Theater Design*, McGraw-Hill, op. cit., pp. 272-273.

<sup>68</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op.cit., p. 69.

<sup>69</sup> Sobre la maquinaria de los edificios del SXVIII y SXIX, consúltese QUAGLIARINI, Ernico, *Costruzioni in legno nei teatri all’italiana del ’700 e ’800 il patrimonio nascosto dell’architettura teatrale machi-*

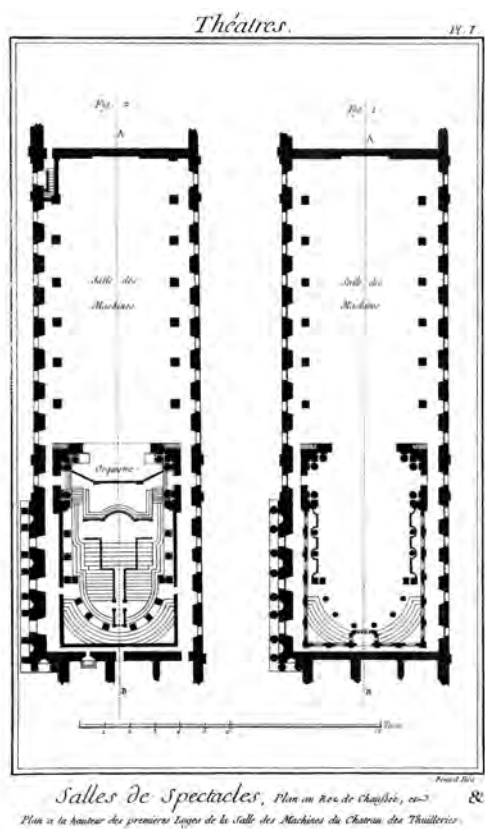


Fig.0.4.26.

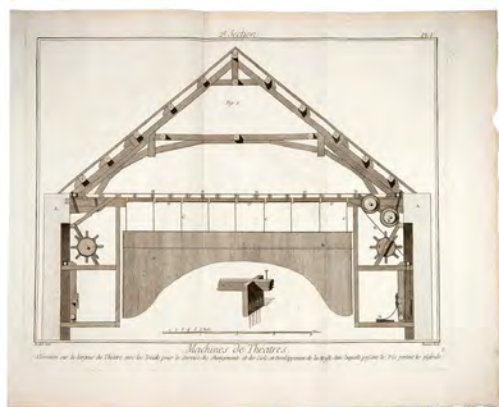


Fig.0.4.27.

y realizar espectáculos acuáticos<sup>67</sup>. La dualidad de este espacio lleva a que el graderío en U en torno a la orquesta dé lugar a que muchas de las 1474 localidades de asiento estén mal orientadas respecto a la escena, lo que se compensaría con la posibilidad de disponer a 1500 espectadores más de pie o mil sentados en el espacio de orquesta. El acceso al teatro se produce entre la orquesta y la escena, permitiendo unirlos mediante escaleras, rampas o delimitar un espacio mediante una partición móvil destinada a alojar al coro o agrupación musical.

El teatro fue inaugurado en 1628 con el montaje de la obra de Claudio Achilini *Mercurio y Marte* para celebrar la boda del hijo del duque Odoardo Farnese y Margherita de Médicis<sup>68</sup>. En el *Teatro Farnese*, por tanto conviven los modelos teatrales griego y romano, pero el modelo romano sería el que se haría más popular a partir de entonces. La orquesta multifuncional del teatro parmesano mayoritariamente pasó a alojar público como ocurría en el modelo romano, manteniendo su forma de herradura delimitada por niveles de galerías superpuestos, lo que dio lugar a la estratificación del espacio teatral. La escena por su parte continuó aumentando en tamaño e incorporando más maquinaria y efectos, de manera que la escena perspectiva ilusoria del Renacimiento se convirtió en la máquina escénica del Barroco, lo que hizo que el arco proscenio ganase una mayor entidad para ocultar todo el aparataje preciso y la escena multiplicase su superficie e incidencia en la configuración de la edificación teatral<sup>69</sup>. Este incremento del espacio escénico llegaría a alcanzar dimensiones inmensas en otros proyectos como el *Théâtre des Tuileries*, pero conocido como la *Salle des Machines* por las inmensas dimensiones de su escena<sup>70</sup>.

El modelo griego pervivió en diferentes tipologías teatrales desde el SXVII, fundamentalmente a través de la escena isabelina inglesa y el corral de comedias español. Ambas variantes tipológicas retoman de alguna manera la posición de la orquesta griega en el centro del espacio y rodeadas en tres de sus lados por espectadores, es decir, la escena se avanza desde un extremo del espacio cubierta por un simple baldaquino y se ve rodeada por un nivel inferior destinado a público de pie y varios niveles de galerías. En Londres durante el período isabelino (1558-1603) se edificaron una decena de teatros públicos permanentes, la mayoría al aire libre, al norte y al sur del Támesis, uno de ellos era *The Globe*, conocido como el teatro de Shakespeare, construido en 1599 por Peter Street. Se trataba de edificios exentos, de madera y ladrillo, con partes techadas de paja. Solían ser poligonales, con tendencia a la forma circular, en torno a un patio circular en el que el público seguía la representación de pie y tenían dos o tres pisos de galerías como en las posadas inglesas de la época. La capacidad era de 800 sentados y 700 de pie y con dimensiones de 25 metros de diámetro y 10 metros de ancho. El escenario era una plataforma rectangular de 14 metros de ancho y 9 metros de fondo<sup>71</sup>. El Corral de Comedias, por su parte, se disponía en el interior de una edificación residencial, ocupando el patio interior. Al exterior no revelaban su uso y presentaban el aspecto de una arquitectura residencial convencional. El escenario en el Corral de Comedias se disponía en el fondo del espacio en una estructura de madera, rodeado por un patio rectangular descubierto permitiendo la visión desde el patio o desde la galería perimetral que rodea el espacio en niveles superiores<sup>72</sup>.

Sin embargo, fue el modelo derivado del modelo romano el que sufrió una evolución más constante y el que se impuso como modelo en Europa a partir del siglo XVII. A mediados de este siglo se produjo la sustitución del modelo en U por una cávea en forma de herradura<sup>73</sup>, que ofrece una curva más abierta y cercana a la media circunferencia. Las tribunas elevadas destinadas a los príncipes fueron sustituidas progresivamente por estructuras superpuestas detrás o a los lados del auditorio, alcanzando varios niveles y alturas monumentales, conformando galerías que se subdividieron en compartimentos privados jerarquizados. Estas soluciones permitieron alojar a un mayor número de espectadores, retomando la congregación de masas en un espacio estratificado espacial y socialmente<sup>74</sup>.<sup>75</sup>

Los cambios tipológicos se vieron acompañados por una evolución en cuanto al espectáculo que a partir de mediados del SXVII empezó a imponerse en toda Europa, la Ópera, en la que se los actuación dramática combina el texto con un acompañamiento musical. Este espectáculo alcanzó una gran popularidad en toda Europa, desarrollando diferentes variantes como fueron el Singspiel alemán, la Zarzuela española o posteriormente en el SXIX y XX la Opereta vienesa o el Musical inglés o americano. La popularidad de la ópera y el teatro suscitará una seria discusión a través de los tratados<sup>76</sup> acerca del modelo a adoptar en la construcción de los teatros de ópera, algunos los cuales retomaban la disposición espacial griega como fue el caso del *Project d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie* realizado por Charles-Nicolas Cochin en 1765, aunque no lograron imponerse al modelo estratificado y con caja escénica.

La estructura de la representación musical estableció un programa de necesidades y definió una nueva tipología, el teatro de ópera, destinado específicamente a la representación de estos espectáculos y cuyo origen fue el *Teatro de San Casiano* de Venecia construido en 1637. A partir de este teatro se evolucionó el modelo hasta conformar el modelo reconocido hoy en día como el modelo de teatro a la italiana y que tiene en el *Teatro alla Scala de Milán* construido por Luigi Piermarini en 1778 uno de sus mejores ejemplos.

En el teatro milanés la orquesta se convierte en una platea para espectadores, inicialmente sentados en bancos corridos de madera y una serie de galerías en forma de herradura en torno a este espacio central. En ellas se disponen palcos individuales que no obedecen a una óptima organización visual o acústica, sino a un simple aprovechamiento del espacio,

Fig.0.4.24/25. Peter Street, *The Globe*, Londres, planta y sección.

Fig.0.4.26/27. Gaspard Vigarani, *Salle des Machines*, Palacio de las Tullerías, París, 1662.

Fig.0.4.28/29/30/31. Luigi Piermarini, *Teatro alla Scala*, Milán, fotografías.

Fig.0.4.32/33/34. Luigi Piermarini, *Teatro alla Scala*, Milán, 1778. Planta y secciones.



alojando una primera fila de sillas y una segunda fila de bancos que podían ver la escena a través de un espejo dispuesto en la pared del palco<sup>77</sup>. La escena y el arco proscenio aumentan sus dimensiones, conformando un caja cerrada por todos sus lados y que se conecta con el auditorio únicamente a través de la apertura del arco proscenio y que se destaca en altura debido a la necesidad de alcanzar una altura excepcional y destacándose en la volumetría del edificio para poder alojar los peines con los decorados y telones precisos para los cambios escenográficos. De esta manera el auditorio que antaño ocupaba la mayor parte del espacio queda reducido ahora a un cuarto de la superficie, a medida que aumentan las dimensiones de la escena y de los espacios de acceso y relación.

El teatro milanés conforma una de los hitos de la tipología en herradura para los espacios teatrales, cuya proliferación definió un tipo que no incorporará cambios significativos hasta nuestros días en doscientos años, más allá de su ornamentación y maquinaria cada vez más sofisticadas acorde con el desarrollo técnico y la evolución de la escenografía.

Esta tipología denominada modelo italiano, teatro a la italiana, atendiendo a su origen o teatro de palcos atendiendo a su configuración espacial se caracteriza por la forma de herradura o U de su plantea con sus niveles de galerías perimetrales y la caja escénica conectada con el auditorio con el proscenio se impuso mayoritariamente en Europa hasta nuestro días<sup>78</sup>.

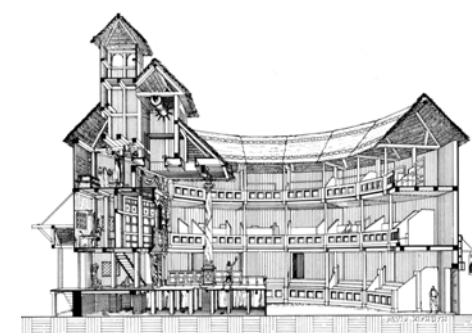


Fig.0.4.24.

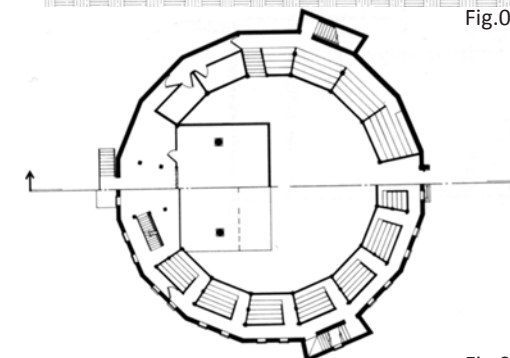


Fig.0.4.25.



Fig.0.4.28

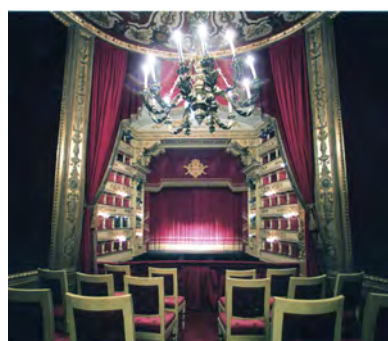


Fig.0.4.29.



Fig.0.4.30.

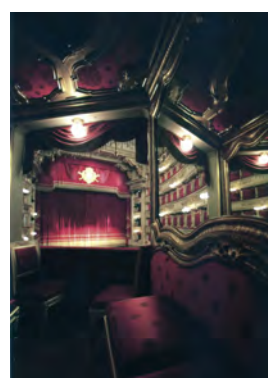


Fig.0.4.31.

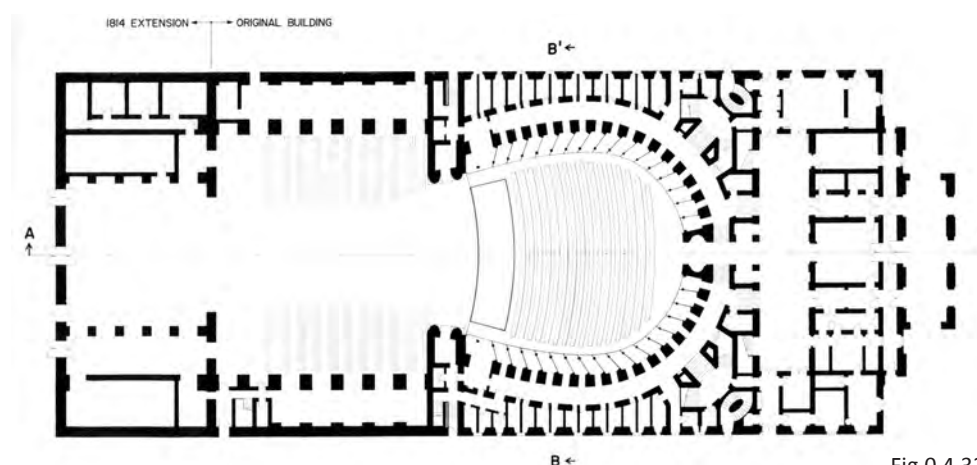


Fig.0.4.32.

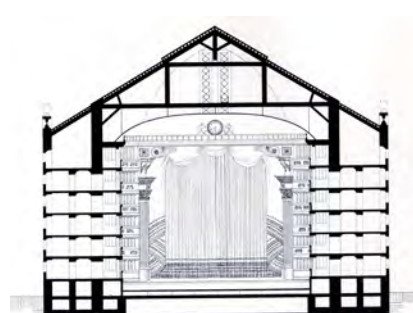


Fig.0.4.33.

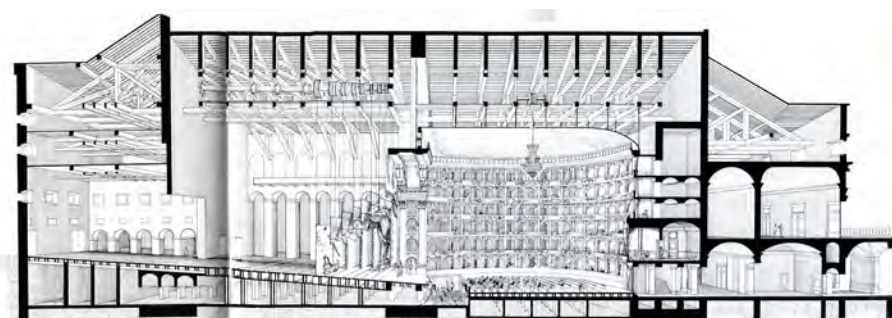


Fig.0.4.34.

giana, Florencia: Alinea Editrice, 2008, pp. 97-110.

<sup>70</sup> El proyecto realizado por Gaspere Vigarani en París en el Palacio de las Tullerías para las bodas de Luis XIV e inaugurado en 1662, contaba con 70 metros de largo, de los que dedicaba únicamente 28 al auditorio para 4000 espectadores y 42 a la caja escénica. Acerca de este teatro resulta interesante el artículo de COLE, Wendell "The Salle des Machines: Three hundred years ago", *Educational Theatre Journal*. Cambridge: Octubre de 1962, vol. 14, nº3, pp. 224-227.

<sup>71</sup> IZENOUR, George G., *Theater Design*, op. cit., pp. 260.

<sup>72</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op. cit., pp. 73-77.

<sup>73</sup> Inicialmente se desarrollaron plateas en forma de V, óvalo, círculo y herradura, aunque esta última se impuso mayoritariamente a finales del siglo XVIII.

<sup>74</sup> Sobre esto consúltense las obras CRAIG, Edward A., "Introduzione, note e piante di teatri" en CARINI MOTTA, Fabrizio, *Tratatto sopra la struttura de' Teatri e Scene*, Milán: Il Polifilo, 1972 y QUAGLIARINI, Enrico, *Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Florencia: Alinea Editrice, 2008.

<sup>75</sup> La familia Galli-Bibienas resultó esencial en la evolución de la tipología teatral a la italiana, concretamente a través del trazado de la platea en forma de campana, en trabajos tan relevantes como el *Markgräfliches Opernhaus* de Bayreuth realizado por Giuseppe Galli-Bibienas en 1748 o el *Teatro Scientifico* de Mantua que su hermano Antonio realizó entre 1773-1775.

<sup>76</sup> *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene* escrito por Fabrizio Carini Motta en 1676, *Saggio sopra l'opera* de Algarotti en 1762, el *Project d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie* de Charles-Nicolas Cochin en 1765, *Parallèle de plans des plus belles salles de spectacle d'Italie et de France avec des détails des machines théâtrales* de Dumont en 1774 o *Essai sur l'architecture théâtrale* de Pierre Patte en 1782.

<sup>77</sup> IZENOUR, George G., *Theater Design*, op. cit., p. 21.

<sup>78</sup> Esta tipología dio lugar a obras maestras de la arquitectura europea como el *Palacio de la Ópera de París* de Charles Garnier, el *Theatre Royal Drury Lane* o la *Royal Opera House* de Londres, el *Stadsschouwburg* de Amsterdam, la *Bayerische Staatsoper* de Mú-nich o la *Wiener Staatsoper* austríaca, por citar algunos ejemplos.



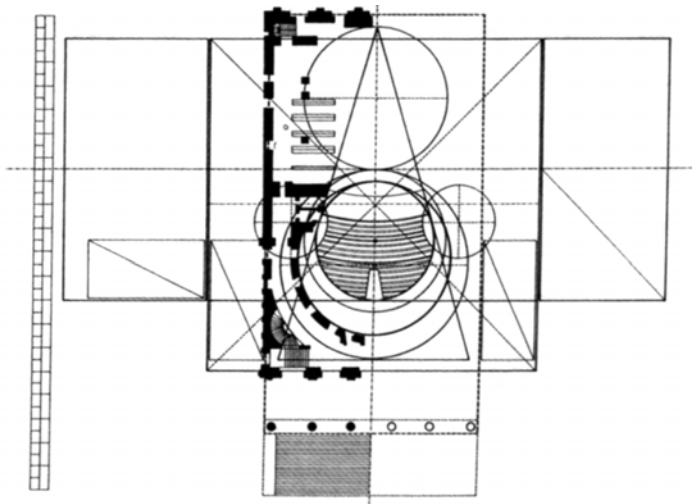


Fig.0.4.36.

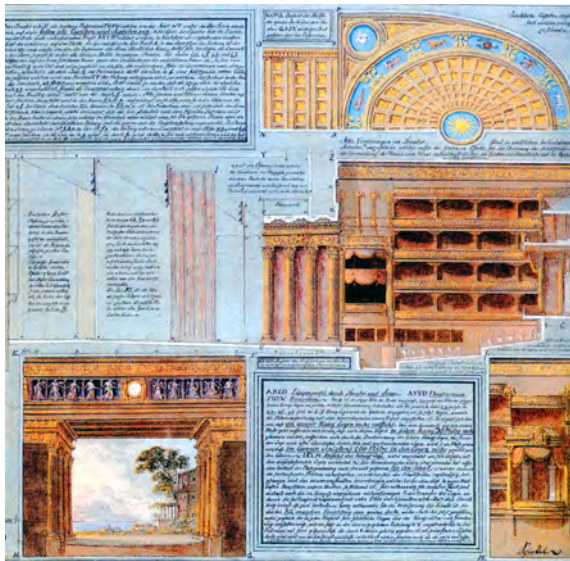


Fig.0.4.37.

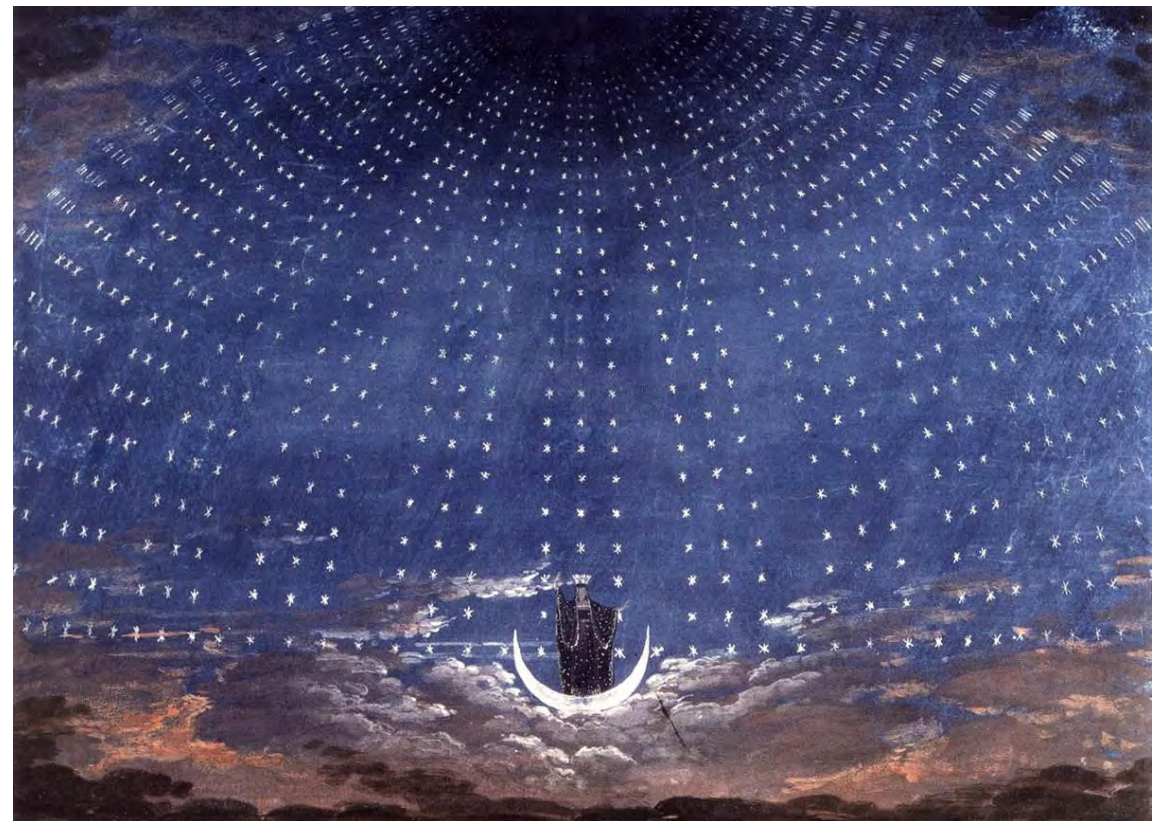


Fig.0.4.38.

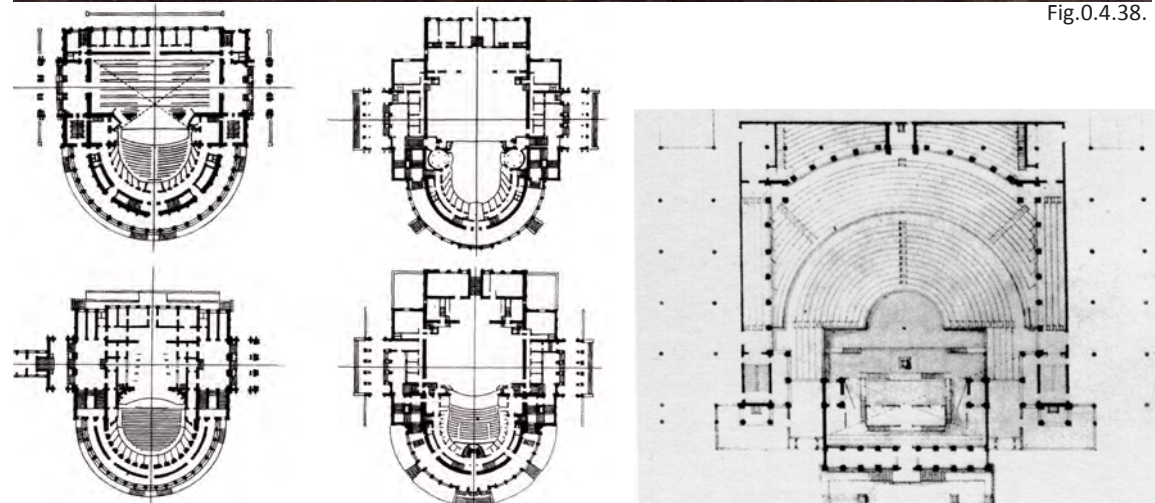


Fig.0.4.39.

Fig.0.4.40.

Fig.0.4.35a. Charles-Nicolas Cochin, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, 1765.

Fig.0.4.35b. Gabrielle Pierre Martin Dumont, *Salle de Concert*, 1774.

Fig.0.4.35c. Friedrich Gilly, *Proyecto de teatro a la antigua sobre modelos griegos y romanos*, 1800.

Fig.0.4.36. Karl Friedrich Schinkel, *Schauspielhaus de Berlín*. Estudio de la geometría. Proyecto de 1818-1821.

Fig.0.4.37. Karl Friedrich Schinkel: *propuesta al funcionario Ifland para la renovación del Schauspielhaus de Berlín de Langhans*

Fig.0.4.38. Karl Friedrich Schinkel, *Diseño escenográfico para la opera La Flauta Mágica*, Acto I, Escena II, 1849.

Fig.0.4.39. Gottfried Semper, *Variantes del diseño del Teatro del Hoftheater de Dresde*, 1835-38.

Fig.0.4.40. Gottfried Semper, *Planta del teatro para el Crystal Palace de Londres*, 1854-1855.

Fig.0.4.41. Gottfried Semper, *Dibujo del teatro policromo para el Crystal Palace de Londres*, 1854-1855.

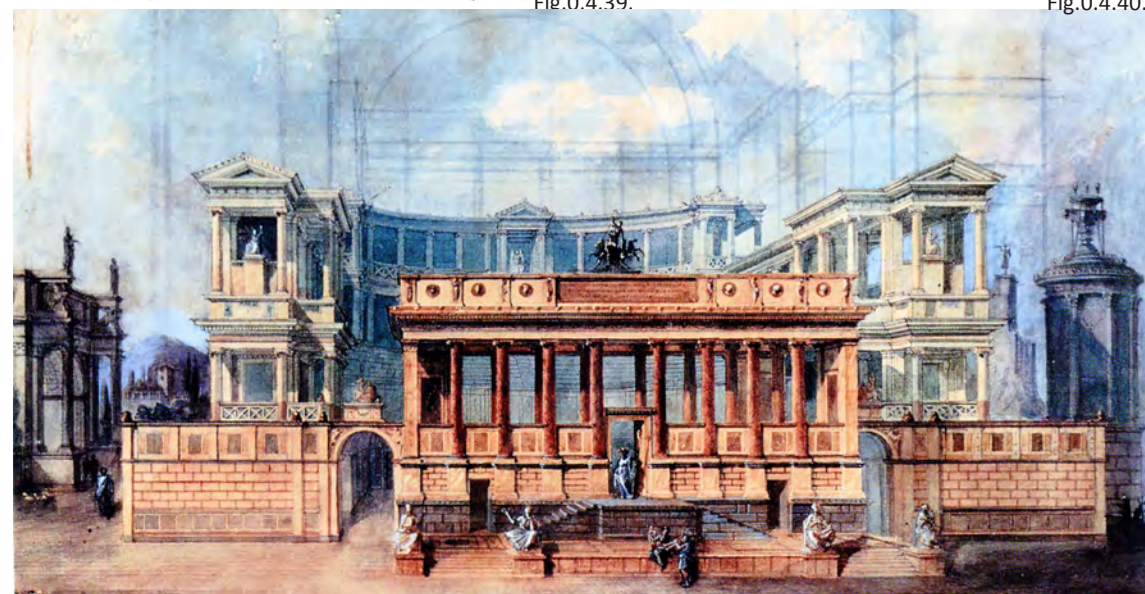


Fig.0.4.41.



### 0.4.3. EL TEATRO MODERNO

#### *Orígenes de la tipología teatral moderna a comienzos del siglo XX*

Pese a que el modelo de escena a la italiana, derivado de la escena clásica romana se impuso y fue adoptado mayoritariamente como modelo en toda Europa, desde mediados del siglo XVIII comenzaron a plantearse alternativas a este modelo que trataban de responder a la evolución técnica, estética y socio-política que estaba teniendo lugar en Europa en esos momentos. Contra esta tipología italiana empezaron a oponerse otras disposiciones espaciales próximas al modelo griego clásico o isabelino, así como a los teatrillos, operetas, cabaret o circos.

Propuestas como el *Project d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie* de Charles Nicolas Cochin en 1765, Gabrielle Pierre Martin Dumont con su *Salle de Concert* 1774, el proyecto presentado por Friedrich Gilly al concurso de la *Schauspielhaus de Berlín* en 1800 o la propuesta de teatro ideal tipo de Jean Nicolas Durand en 1809, son ejemplos de estos planteamientos alternativos. A pesar de la diversidad de la procedencia, formalización y principios de los proyectos mencionados todos ellos presentan como características comunes la inclusión de un proscenio avanzado de gran dimensión que se internaba en la sala en el que los actores compartirían espacio con el público, geometrías derivadas del círculo y el planteamiento de un anfiteatro inclinado para el auditorio, cuestiones ambas que suponen un retorno a los modelos teatrales clásicos y renacentistas, aunque en algunos casos las propuestas presentan también niveles de palcos o la caja escénica cerrada.

Estas cuestiones también fueron planteadas por Karl Friedrich Schinkel en sus propuestas teatrales de comienzos de siglo XIX. Schinkel se había aproximado a los espacios de espectáculo a través de su trabajo como pintor de panoramas, en el que la arquitectura era el soporte que había de subordinarse a una nueva relación espacial, en el que el espectador ocupaba el centro del espacio, situado sobre una plataforma central y rodeado por la pintura. Cuando Schinkel se aproximó al espacio teatral buscó una relación directa entre escena y auditorio a través de un ensanchamiento del proscenio y el uso del anfiteatro inclinado que incluyó en sus primeros planteamientos para el *Schauspielhaus de Berlín* entre 1918 y 1921. La propuesta teatral de Schinkel consideraba la inclusión de fondos pintados bidimensionales matizados por el efecto de la luz, buscando retomar el efecto atmosférico que había ensayado en los panoramas y que alcanzaron su punto álgido en su propuesta para la escenografía de la *Flauta Mágica*.

También Gottfried Semper propuso un retorno a los modelos teatrales clásicos en su ensayo de 1934 titulado *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, en el que propone una reflexión sobre la materialidad de los monumentos de la antigüedad, que prefigura la *Gesamtkunstwerk* teorizada por Richard Wagner pocos años después. Para Semper el monumento griego era el paradigma de la obra de arte total, en la que se unían espíritu, comunidad y materialidad, articuladas en una perfecta continuidad entre naturaleza y arquitectura.

Los principios teóricos recogidos en la obra de 1834 fueron plasmados en la ordenación del ámbito del Zwinger de Dresde, una ordenación urbana cuyo trazado supone un retorno a la forma urbana griega, en la que la edificación del *Hoftheater* ocupaba un lugar destacado. El proyecto de Semper proponía en sus primeros bocetos un espacio de trazado circular, con un amplio proscenio que trataba de establecer una continuidad más directa entre auditorio y escena. Para ello Semper hundió el espacio destinado a la instrumentación musical y dispuso el auditorio a modo de anfiteatro inclinado, en otra referencia a aquellos proyectos y al modelo griego teatral, aunque esta relación tan clara en algunas fases del proyecto quedó atenuada en su versión final<sup>79</sup>. Pocos años después, en 1854, Semper retomó algunos de los principios expuestos en Dresde, para su propuesta de *Teatro para el Crystal Palace* de Londres, en el que el impresionantes pabellón vidriado se convertía en la envolvente de un teatro polícromo de clara inspiración griega.

Los proyectos y producción teórica de Semper vinculados al teatro, buscan materializar los ideales y necesidades de un período temporal concreto y la contingencia de ese presente. De ahí el interés que Semper prestó a la reforma espacial y a la integración de los elementos técnicos y la consideración de la ciencia y la industria como aliados del arte. Estos planteamientos sirvieron de punto de partida para la colaboración de Semper con el director más influyente del siglo XIX, el también alemán Richard Wagner. Wagner le planteó a Semper la construcción de un espacio teatral adecuado para representar su obra maestra, la tetralogía *Der Ring des Nibelungen*<sup>80</sup>, obra a la que dedicó 26 años de su vida, de 1848 a 1874. Wagner escribió y planificó todos los detalles de la puesta en obra durante ese período y llegó a la conclusión de la necesidad de crear un espacio a la medida de su creación. En el prólogo de la publicación de la obra en 1862, Wagner describe un edificio teatral provisional lo más sencillo posible, quizá de madera y concebido exclusivamente para servir al propósito artístico de la obra del director. Para Wagner la nueva forma de la ópera debía conducir a una nueva arquitectura, que respondiese a los criterios del poeta músico en lugar de a un estilo del momento. El carácter provisional del edificio permitiría crear una arquitectura desnuda, clara y racional<sup>81</sup>. Este espacio no solamente se creó en base a los requisitos de esta obra monumental, sino también en la producción teórica del propio Wagner que quedó reflejada en

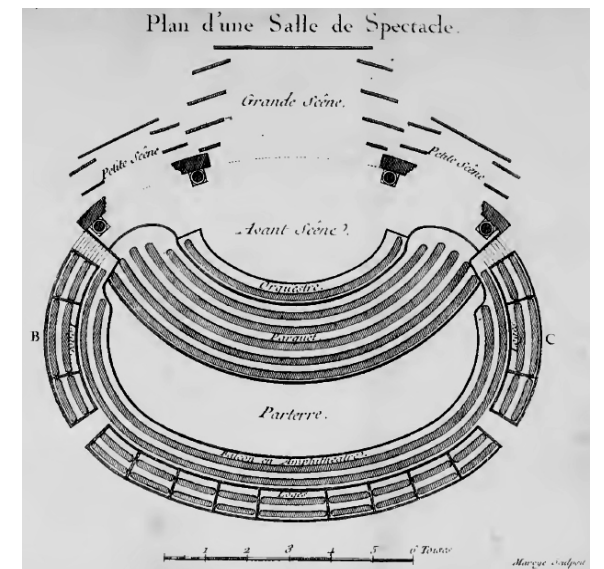


Fig.0.4.35a.

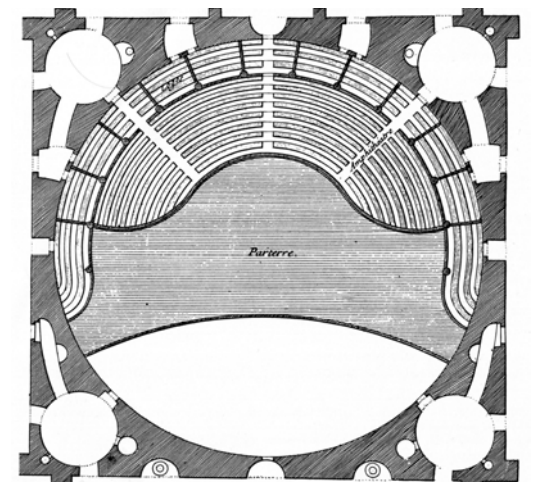


Fig.0.4.35b.

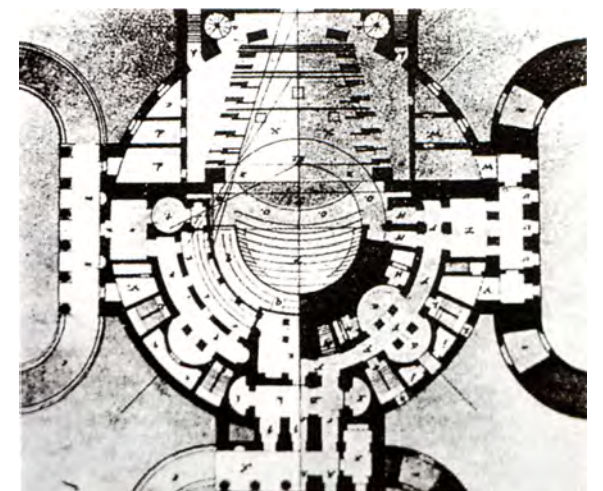


Fig.0.4.35c.

<sup>79</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., pp. 24-45.

<sup>80</sup> *Der Ring des Nibelungen*, El anillo de los Nibelungos, consta de cuatro partes que serían *Das Rheingold* (El oro del Rin), que actúa como prólogo, *Die Walküre* (La Valquiria), *Siegfried* (Sigfrido) y *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses), con texto y música del propio Wagner.

<sup>81</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., pp. 24-45.



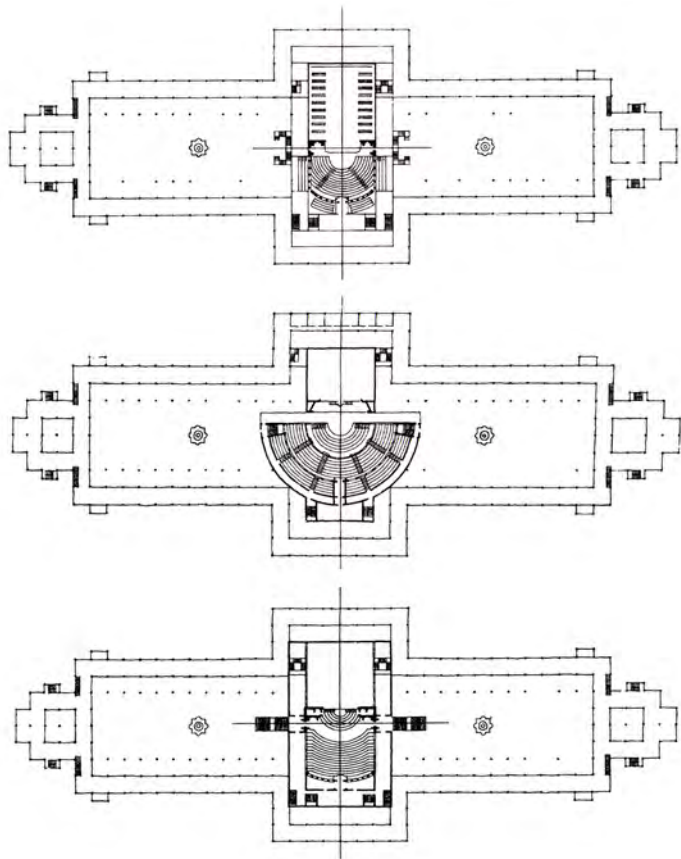


Fig.0.4.42.

Fig.0.4.42. Gottfried Semper, *Variantes del diseño para Richard Wagner*, 1864-1866.

Fig.0.4.43/44/45. Otto Brückwald, *Festspielhaus de Bayreuth*, Alemania, 1872. Planta y secciones.

Fig.0.4.46. *Festspielhaus Bayreuth*, fotografía interior.

Fig.0.4.47. *Festspielhaus Bayreuth*, fotografía interior.

Fig.0.4.48. *Festspielhaus Bayreuth*, volumetría exterior.

Fig.0.4.49. *Festspielhaus Bayreuth*, volumetría exterior.

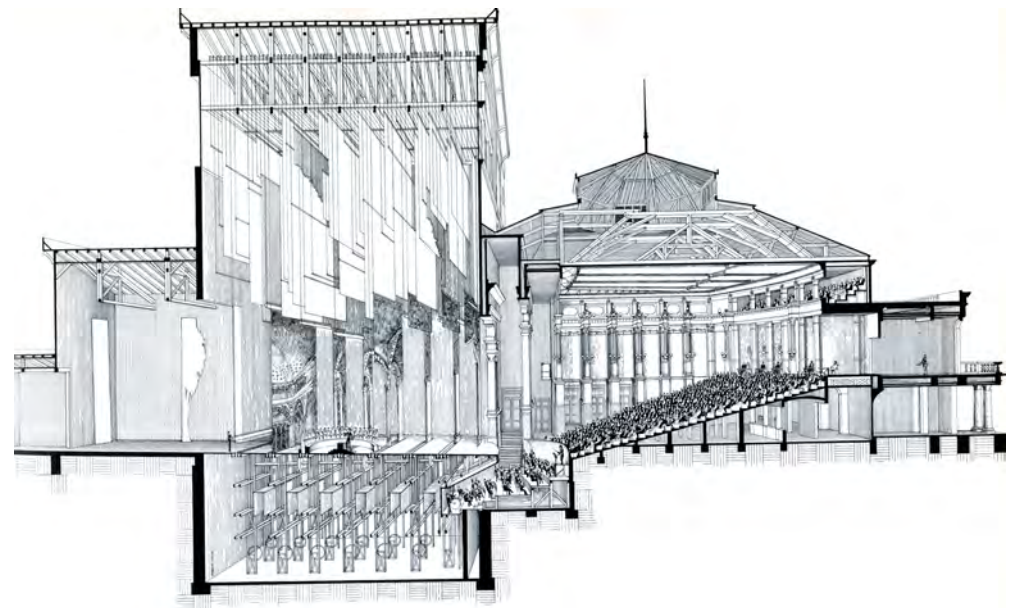


Fig.0.4.43.

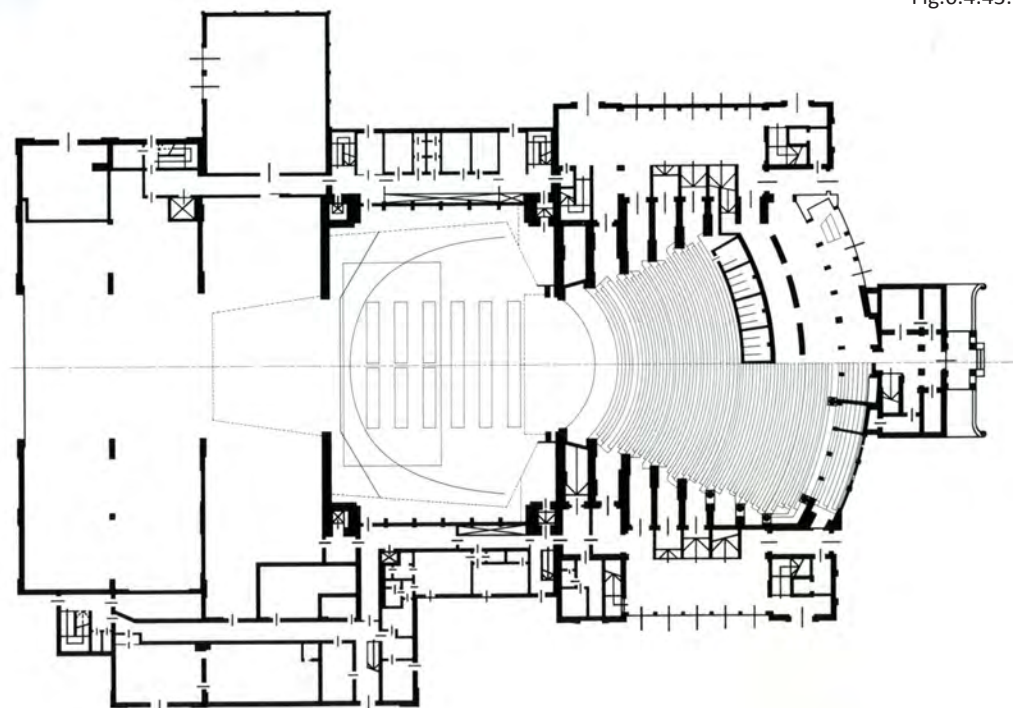


Fig.0.4.44.

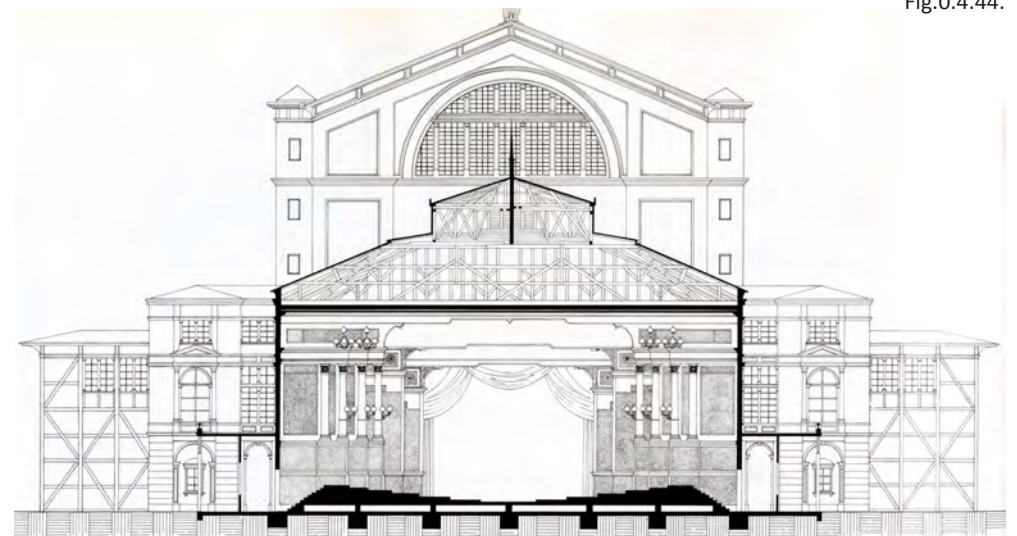


Fig.0.4.45.



dos obras fundamentales publicadas en 1849 *Die Kunst und die Revolution* y *Das Kunstwerk der Zukunft*.

El proyecto de Semper introdujo el foso de orquesta rehundido o el anfiteatro inclinado de inspiración clásica, aunque en en las primeras versiones era un espacio semicircular completo inspirado en el modelo romano clásico, que posteriormente se limitó a un sector del mismo en el que se garantizaba la percepción óptima del espectáculo contenido en la caja escénica. Las diferentes variantes del proyecto oscilan entre las tipologías teatrales griega y romana clásicas, con una orquesta intermedia y conectada con el espacio destinado a la instrumentación rehundido en un nuevo graderío inclinado y en continuidad con la escena mediante la disposición de dos pequeñas escaleras.

Desacuerdos entre Semper y Wagner llevaron a que el proyecto finalmente se construyese con el el mecenazgo de Luis II de Baviera en Bayreuth siguiendo el proyecto del arquitecto Otto Brückwald. El *Festspielhaus de Bayreuth* de Brückwald, claramente influenciado por el proyecto de Semper, se convirtió en un hito en el proceso de creación del movimiento teatral moderno, al plantear una nueva relación entre actor y público, que resultaría tremendamente influyente.

Las ideas reformistas de Wagner se plasmaron en un modelo teatral en el que el anfiteatro abandona la estratificación social del modelo italiano y se formaliza de manera que propiciaba las mejores condiciones visuales y acústicas para todo el público, situado en un anfiteatro inclinado en forma de abanico con 1544 localidades. Aunque esta disposición supone un retorno a la tipología teatral griega clásica, el modelo en sí no retoma el espacio de orquesta vinculado a la actuación, sino que mantiene la caja escénica, por lo que el anfiteatro limita su geometría a un sector del total griego, garantizando la óptima percepción de la escena y homogeneizando la percepción del espectáculo para todos los asistentes.

La reforma de la tipología no se limitó a esta disposición del auditorio, sino que iba destinada a la creación de una escena ilusionista que centrarse de manera radical la visión del espectador, por lo cual el proyecto de Brückwald retoma el foso de orquesta planteado por Semper, dispuesto entre escena y auditorio y denominado *mystischer abgrund*, abismo místico:

*La orquesta es, en cierta forma, el suelo del sentimiento universal e infinito desde el que el sentimiento individual del actor es capaz de crecer hasta su plenitud suprema; la orquesta transforma de algún modo el rígido e inmóvil suelo del escenario real en una superficie etérea, receptiva, fluida y apacible, cuyo insondable fondo es el mar del sentimiento mismo.*<sup>82</sup>

La unión de este foso y el arco proscenio establecen una división infranqueable entre el mundo real y el mundo ideal e ilusorio de la escena, incentivada por la duplicación del arco proscenio a ambos lados del foso y que se prolonga en pilastras a ambos lados de la sala<sup>83</sup>.

La separación de ámbitos se muestra claramente en la volumetría exterior, que en realidad se compone de dos edificios adosados, uno el doble de alto que el otro. La escena ideal para Wagner debía tener una altura equivalente a tres veces la altura de la sala, permitiendo disponer un tercio del total bajo el suelo y hundir completamente la escenografía si fuese preciso o poder elevarla sobre la altura de la sala. Sin embargo la tradición de la construcción de teatros imponía la uniformidad entre la altura de los dos ámbitos para asegurar un resultado monumental más claro y compacto, así como una silueta urbana identificable. Dada la naturaleza efímera del Festspielhaus de Bayreuth, su localización y su manifiesta renuncia a la monumentalidad, estas consideraciones se pasaron por alto y la expresión volumétrica resultó una réplica exacta del funcionamiento interior<sup>84</sup>. El protagonismo, no lo asume la entrada monumental, ni la sala, ni los vestíbulos y escaleras, sino la propia escena con un extraordinario volumen que destaca sobre el resto, dejando clara su complejidad técnica y su absoluta centralidad.

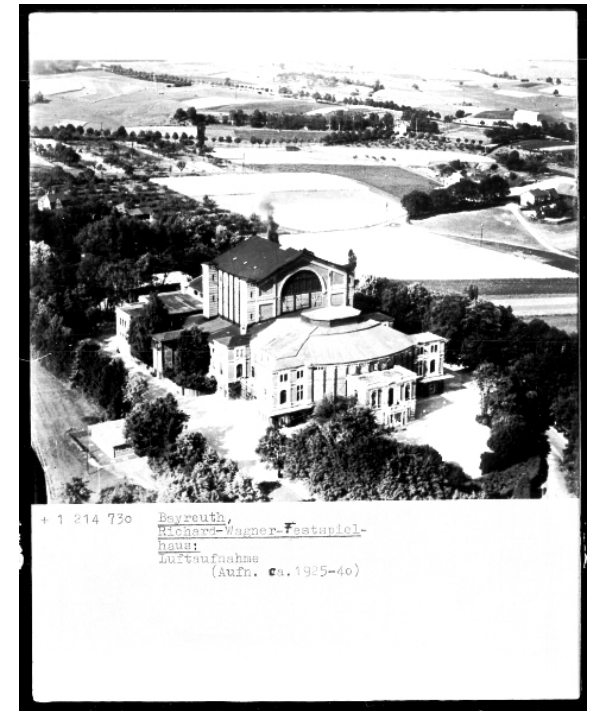


Fig.0.4.48.



Fig.0.4.49.

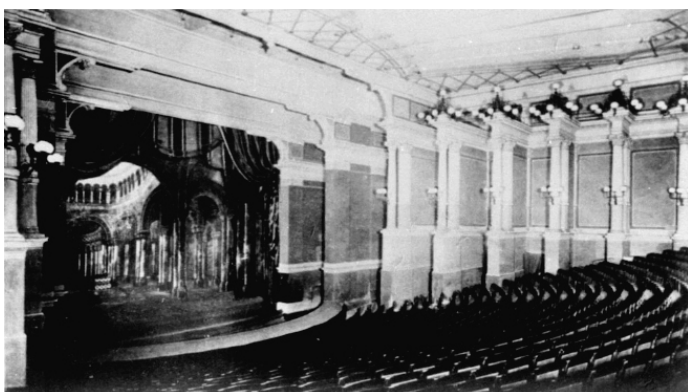


Fig.0.4.46.

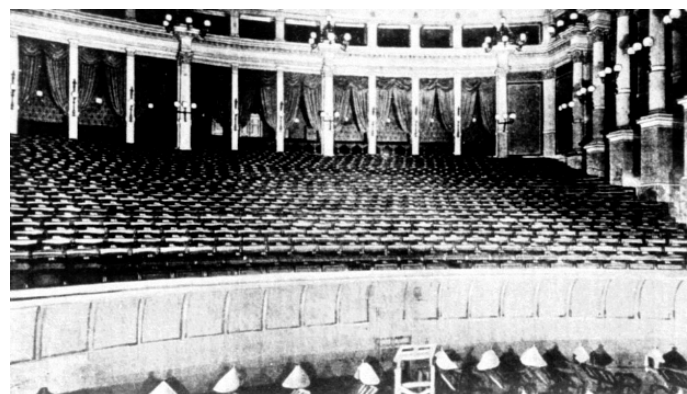


Fig.0.4.47.

<sup>82</sup> WAGNER, Richard, *La Obra de Arte del Futuro*, op. cit., pp. 149-150 en QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., pp. 27.

<sup>83</sup> La organización espacial muestra claramente que el objetivo de Wagner es la creación de una ilusión escénica y no la mejor percepción dado que al ocultar la escena se amortiguan y homogenizan los sonidos, aunque así se permite una mejor percepción de la parte cantada por los actores en la escena.

<sup>84</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., pp. 24-45.



## LOS REFORMADORES DE LA ESCENA MODERNA

Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques-Dalcroze

*En un tiempo la escenografía fue arquitectura. Más tarde se volvió imitación de la arquitectura y mucho más tarde aún, imitación de la arquitectura artificial. Entonces perdió la cabeza y desde ese momento se encuentra en el manicomio.*<sup>85</sup>

El naturalismo se había impuesto en Europa a finales del siglo XIX como medio de expresión predilecto de la cultura teatral burguesa. La fidelidad, autenticidad y naturalidad exigía una cuidada selección de la escenografía y de los elementos escénicos que conformaba una escena delimitada por el arco proscenio o cuarta pared. La labor de las compañías teatrales del duque de Saxe-Meiningen<sup>86</sup>, André Antoine en el Théâtre-Libre de París, Otto Brahm en el Freie Bühne de Berlín o Konstantín Stanislavski en el Teatro del Arte de Moscú colaboraron en la definición y promoción del naturalismo, que alcanzó una gran popularidad en las últimas décadas del SXIX y las primeras del SXX.

Sin embargo, la aproximación de naturalismo y realismo de aproximar el teatro a la realidad, le llevaban a renunciar a sus características específicas. El realismo había surgido tras enormes concesiones realizadas tanto por el dramaturgo, que en aras de la verosimilitud y precisión hubo de reducir la acción a mínimos asumibles, como por parte del director teatral, que por el mismo motivo tuvo que limitar su misión a la plasmación fiel de los parámetros marcados por el dramaturgo.

La reforma del espacio teatral moderno surge de la consideración del teatro como un arte autónomo, al margen de la realidad y la literatura, buscando una alianza con la música, la danza, el arte de vanguardia y los medios técnicos contemporáneos. La reforma antinaturalista reivindicaba el retorno al origen del teatro y a las técnicas y medios desarrollados específicamente para su expresión artística. Mientras en el teatro naturalista la obra del dramaturgo era el origen y fin de la creación teatral, los directores reformistas no se sentían obligados a rendir cuentas a ningún contenido literario ni a sus autores. Estos directores organizaban los medios disponibles de manera conjunta y establecieron diferentes jerarquías de cara a la construcción de la escena moderna en la que los nuevos sistemas de puesta en escena se desarrollaban de forma no imitativa, como las que estaban siendo intuitivamente desarrolladas por los pintores y escultores de vanguardia.

La reforma del teatro fue multifacética y en ella se unieron los que veían en el teatro una fuerza socialmente eficaz y, por otro lado, los que entendían el teatro como un mundo independiente de la realidad e incluso opuesta a esta y se centraron en el desarrollo del arte teatral y la escena. Los primeros trataron de reunir a gente en estos espacios, relevaron a la literatura convencional del liderazgo en el teatro y definieron el teatro desde el ritmo, el movimiento y el arreglo visual. En su interpretación del teatro antiguo encontraron modelo y argumento para la unión de teatro y sociedad. Los segundos se basaron en la creación de instrumentos expresivos puramente teatrales y que lo entendían como un mundo con carácter propio, en el que solamente regían las normas del director<sup>87</sup>.

Una de las figuras esenciales de en la oposición al naturalismo y la creación de la escena teatral moderna fue Edward Gordon Craig<sup>88</sup> artista plástico, director de escena y editor británico de influyentes revistas teatrales<sup>89</sup>.

*Haber hecho popular la fealdad, haber calumniado a la belleza, son los resultados del teatro realista. Mis dibujos quieren ser una protesta en contra del teatro realista y su anarquía.*<sup>90</sup>

Craig planteaba el uso de la escenografía como un espacio para la acción del personaje. Por eso insistía en el uso de arquitecturas simplificadas y concedía gran importancia al suelo escénico, para lo que modelaba el espacio de la acción en planos superpuestos, en plataformas, escaleras o rampas. En el teatro, hasta la aparición de Craig, el tiempo se movía en un espacio inmóvil, un decorado, una imagen espacial determinada, a través de la cual corría el tiempo. En la puesta en escena de Craig el actor pierde su protagonismo y es considerado un elemento más en la composición escénica. Craig pide al actor más creatividad y menos egoísmo, una técnica depurada en cuanto a expresión y verdad y por esto recurre a la *übermarionette*<sup>91</sup>:

*El actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la übermarionette.*<sup>92</sup>

Los postulados de Craig se aproximaban a los de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* en lo que respecta a la unión de la obra de arte teatral y la completa homogeneidad del espectáculo, aunque no pretendía la unión de las artes en el teatro, sino la creación de un arte autónomo en el que los elementos participasen de manera conjunta. Su defensa de la autonomía del medio escénico, su concepto de director creador y su polémica teoría de la *übermarionette* incidieron notablemente en la reflexión y en la práctica escénica del SXX. Sin embargo, Gordon Craig, que conocía los proyectos de reforma del equipamiento teatral que durante esos años se estaba planteando a través de sus viajes por toda Europa, no se planteó la construcción de un nuevo edificio teatral, ya que sus escenografías se acoplaban a la estructura espacial de los teatros a la italiana sin prejuicios.

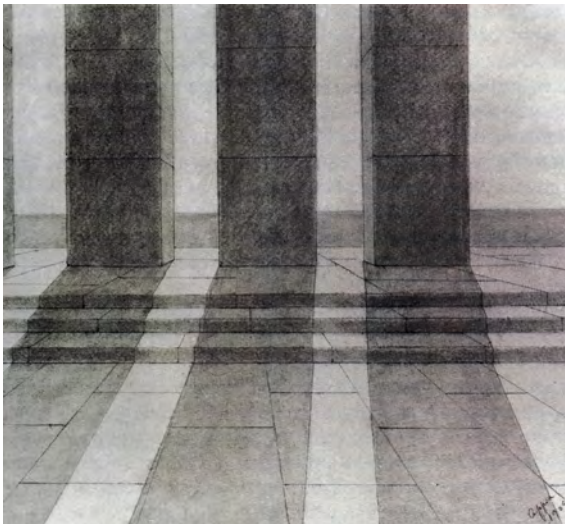


Fig.0.4.50.



Fig.0.4.51.

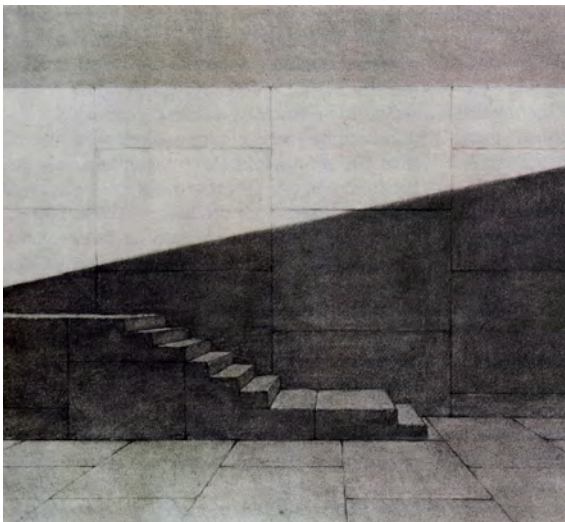


Fig.0.4.52.

Fig.0.4.50. Adolphe Appia, cuadro, *Espacios ritmicos: tres pilares*, 1909.

Fig.0.4.51. Adolphe Appia, cuadro, *Terraza con tres pilares*, 1909.

Fig.0.4.52. Adolphe Appia, cuadro, *Claro de Luna*, 1909.

Otras figuras relevantes de la reforma teatral moderna sí se vieron tentados a proponer una reforma del espacio teatral que superase, incluso la propuesta espacial y funcional de Bayreuth. La influencia de éste proyecto y su montaje escénico fue mucho más allá de su formalización, ya que fue visitado por la práctica totalidad de la vanguardia teatral europea y no siempre cumplió las expectativas de los asistentes. Éste fue el caso de Adolphe Appia<sup>93</sup>, el teórico, escenógrafo y director teatral suizo tras asistir en 1882 a la puesta en escena de *Parsifal*. Para Appia, Wagner se había adelantado a su tiempo y se había convertido en un referente mundial, pero planteaba un montaje escenográfico anacrónico y que no se correspondía con el ritmo musical. Appia recordaba la ilusión construida con la música en *Parsifal*, pero que se veía mermada ante la maraña de ramajes pintados y decorados de cartón piedra que entraban en conflicto con la tridimensionalidad de la figura humana y destruían la buscada ilusión escénica.

Sus ideas de una reforma integral del espectáculo teatral se reflejaron en 1892 en la obra *Notas para la puesta en escena del Anillo del Nibelungo* y en cuatro publicaciones posteriormente *La Mise en scène du drame wagnérien* (París, 1895), *Musique et mise en scène* (Múnich, 1899), *Espaces rythmiques* (Ginebra, 1909-1910) y *L’Oeuvre d’art vivant* (Ginebra, 1921). En estas publicaciones se concentra su teoría basada en la creación de estructuras tridimensionales en un espacio ilimitado<sup>94</sup> en las que los actores se mueven libremente respondiendo a los estímulos rítmicos de la partitura musical. El decorado tridimensional de Appia trata de romper con el convencionalismo escenográfico basado en el uso de bastidores pintados y bambalinas, accionados mediante poleas y manerales que se impusieron como equipamiento técnico desde el siglo XVII. Los montajes escenográficos consistirían por tanto en la manipulación topográfica de la superficie escénica que adquiriría dinamismo mediante la acción de los actores y la incidencia de la luz. Appia diferenció dos planos de movimiento: uno horizontal que liga formas topográficas como escaleras y planos inclinados y otros verticales, inicialmente estáticos, pero puestos en movimiento mediante la incidencia lumínica y el devenir de los actores.

La cuestión de la iluminación era esencial para Appia, que vio en la lámpara de incandescencia eléctrica un aliado esencial para el desarrollo de la acción dramática moderna. A finales del siglo XIX muchos teatros habían sustituido los sistemas de iluminación de gas<sup>95</sup> por instalaciones eléctricas siguiendo el ejemplo de la Ópera de Budapest, el primer espacio teatral completamente electrificado en 1884<sup>96</sup>. La luz eléctrica aportaba ventajas significativas como la regulación de intensidad y direccionalidad, aunque inicialmente fue utilizada sin aprovechar sus características específicas, sustituyendo literalmente al sistema de gas. El catalán Mariano Fortuny fue el primero en hacer uso de las oportunidades y potencial de la electricidad, creando un sistema que revolucionó la iluminación escénica a comienzos del siglo XX que no pasó desapercibido para Appia:

*Un artista bastante conocido en París, el señor Mariano Fortuny ha inventado un sistema de iluminación completamente nuevo, basado en las propiedades de la luz reflejada. Los resultados son extraordinariamente felices y este invento genial traerá consigo en la puesta en escena de todos los teatros un cambio radical a favor de la iluminación.*<sup>97</sup>

El sistema que Fortuny patentó en Abril de 1901 consistía efectivamente en el uso de la luz eléctrica reflejada sobre una superficie blanca que permitía controlar el cromatismo e intensidad y denominó *Système d’Eclairage Scénique par Lumière Indirecte*. La evolución constante a la que Fortuny sometió a su invención le llevó a emplear un panorama esférico para las reflexiones sobre el que era capaz de generar el efecto de una bóveda celeste con proyecciones de nubes y color<sup>98</sup>, que sorprendió a toda Europa y fue producido en serie por la Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) a partir de 1906. Fascinado por este sistema Appia ofreció a Fortuny establecer una colaboración experimental entre 1903 y 1904, fructífera para ambos pero que no continuaría al tener su investigación objetivos divergentes<sup>99</sup>.

Appia consciente de la incompatibilidad entre la iluminación eléctrica y los decorados pintados trató de poner en práctica sus ideas en Bayreuth tras la muerte de Wagner, pero sus diseños para *Das Rheingold*, fueron rechazados por la viuda del director, y sus primeras puestas en escena en el teatro parisino de la condesa de Béarn, *Carmen de Bizet* y *Manfred* de Byron, en 1903 no obtuvieron el éxito esperado. Appia consideró entonces que el problema venía de la incompatibilidad entre diseño y los viejos edificios teatrales:

*Proclamemos en voz alta: nunca el autor dramático liberará su visión si la considera siempre proyectada en un espacio nítidamente separado del público. Esta disposición puede ser ocasionalmente deseable; pero en ningún caso deberá seguir siendo norma.*

*El acondicionamiento de nuestros teatros debe evolucionar hacia una concepción más liberal y flexible del arte dramático. Tarde o temprano llegaremos a lo que denominaremos “sala”, catedral del porvenir, que, en un espacio libre, vasto, transformable, acogerá las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística, y será el lugar por excelencia en el que el arte florecerá con o sin espectadores.*<sup>100</sup>

Esta concepción resultaría especialmente influyente en el futuro desarrollo de la escenografía moderna y, por extensión, del edificio teatral. La definición encaja con los futuros edificios multiforma, adaptables o transformables<sup>101</sup>. Muy ligada

<sup>85</sup> Edward Gordon Craig, *El arte del teatro*, p. 296 en BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op. cit., p. 39.

<sup>86</sup> El duque de Saxe-Meiningen, artista dotado y diseñador de escenografías, reconoció el valor de los distintos niveles interpretativos, cuidó sus decorados, vestuario y utilerías tanto desde el punto de la exactitud histórica como de la ilusión creativa y se distinguió por sus largos y cuidados ensayos, antes de que lo hicieran Stanislavski y el Teatro del Arte de Moscú. La gran influencia de la compañía del Duque se debió a las giras que realizó entre 1874 y 1890 cuando viajó a 38 ciudades europeas.

<sup>87</sup> SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna...*, op. cit., pp. 7-9.

<sup>88</sup> Edward Henry Gordon Craig, 1872-1966.

<sup>89</sup> Craig fue editor y director de tres revistas mensuales dedicadas a la escena *The Page* (1898-1901), *The Mask* (1908-1915, 1918-1919, 1923-1932) y *The Marionette* (1918) en las que publicó artículos bajo seudónimos diferentes.

<sup>90</sup> GORDON CRAIG, Edward, *El Arte del Teatro*, Editorial Gaceta, México, 1987, p. 347.

<sup>91</sup> La traducción literal de este concepto sería “supermarioneta”. Este concepto abre una línea de investigación en el que técnica y teatro se relacionan de manera muy interesante y que cuenta con interesantísimas aportaciones de arquitectos como El Lissitzky o miembros de la Bauhaus, que, sin embargo, no se abordará en la presente investigación.

<sup>92</sup> GORDON CRAIG, Edward, *El Arte del Teatro*, op. cit., p. 137.

<sup>93</sup> Adolphe Appia /1862-1928/

<sup>94</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., pp. 143-144

<sup>95</sup> El aparato luminoso de gas de un teatro constaba de cuatro elementos: las diabladas para iluminar los telones pintados; candilejas para iluminar la cara del actor desde abajo; focos móviles con haces variables y retroproyección. Antes de la llegada del gas el teatro de sala se había iluminado a base de multitud de velas o lámparas de aceite que se situaban en diversos puntos, entre ellos en la línea final de proscenio en luminarias metálicas llamadas candilejas.

<sup>96</sup> KONEFFKE, Silke, Theater-Raum, op. cit., p. ¿?

<sup>97</sup> OSMA, Guillermo, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid: Ollero y Ramos editores, 2012, p. 114.

<sup>98</sup> OSMA, Guillermo, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, op. cit., pp. 89-122.

<sup>99</sup> Appia y Fortuny colaboraron en 1903 y 1904 y aunque sus objetivos se parecían bastante, ideológica y estéticamente defendieron posiciones diferentes y mientras Appia apostó por una representación no ilusionista, ni imitativa, Fortuny defendió el papel del pintor teatral con un objetivo realista para conseguir el efecto ilusionista en la puesta en escena.

<sup>100</sup> APPIA, Adolphe, *La musique et la mise-en-scène*, op. cit., p. 71.

<sup>101</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.), *El teatro como espacio*, op. cit., p. 101.



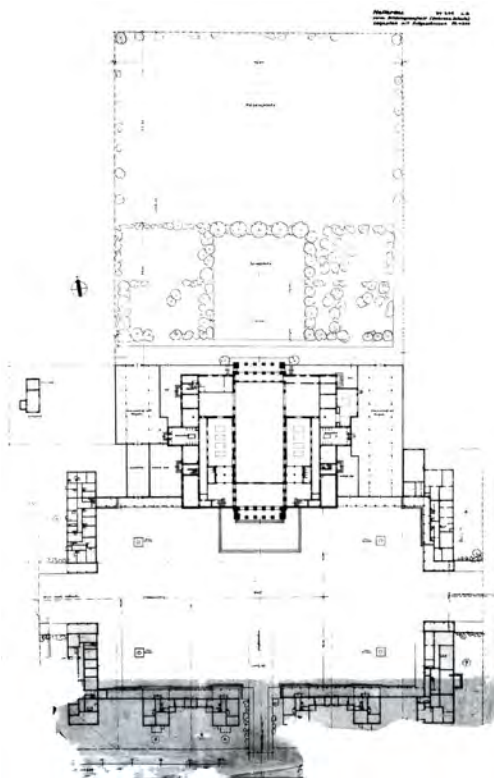


Fig.0.4.53.



Fig.0.4.54.

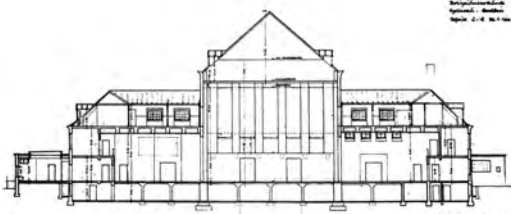


Fig.0.4.55.

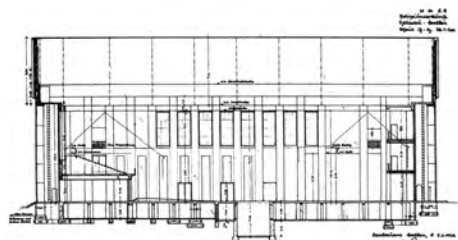


Fig.0.4.56.

Fig.0.4.53/54/55/56. Heinrich Tessenow, *Instituto Jacques-Dalcroze*, planta, alzado y secciones, Hellerau, 1911.

Fig.0.4.57/58/59. Heinrich Tessenow, *Instituto Jacques-Dalcroze*, fotografías, Hellerau, 1913.

Fig.0.4.60. Heinrich Tessenow, *Instituto Jacques-Dalcroze*, escenografía de Adolphe Appia para el segundo acto de *Orfeo* de C.W. Gluck, 1913.

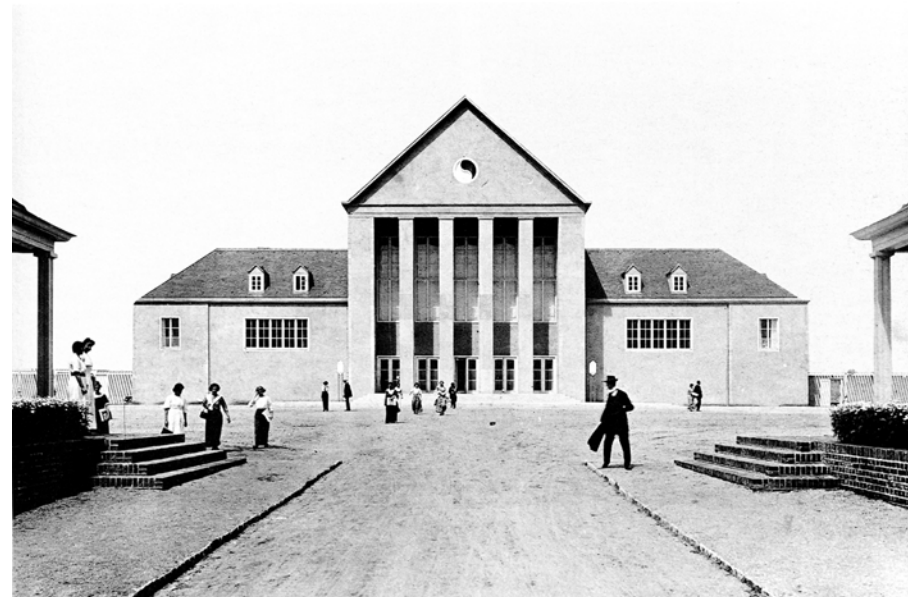


Fig.0.4.57.



Fig.0.4.58.



Fig.0.4.59.



a su concepción de la escenografía Appia en *La Musique et la Mise en Scène* define la función última de la arquitectura como el establecimiento de un marco en el que discurre el dinamismo de la acción:

*La arquitectura es el arte de agrupar masas en el sentido de su gravedad; la gravedad es su principio estético; expresar la gravedad mediante una ordenación armoniosa medida a escala del cuerpo humano viviente, y destinada a la movilidad de ese cuerpo: éste es el objeto supremo de la arquitectura.*<sup>102</sup>

Appia pretendía sellar una alianza entre arquitectura, técnica y escenografía de cara a construir un arte teatral realmente moderno, en el que se produjese la unión física y espiritual de actor y espectador:

*El arquitecto está obligado a colaborar con el actor, el autor, el director y el público con objeto de aproximarles entre sí todo lo posible. De esto a prever para el futuro una fusión ocasional no hay más que un paso.*<sup>103</sup>

Appia no solamente teorizó esta relación, sino que trató de realizarla contando con destacadas personalidades destacadas en el ámbito de la técnica teatral, la dirección escénica y la arquitectura. La más fructífera de estas relaciones fue la que estableció con su compatriota Émile Jacques-Dalcroze<sup>104</sup>, profesor de música y compositor. Ambos compartían un interés por el lenguaje musical y el espacio rítmico, que les llevó a establecer una fructífera colaboración entre 1906 y 1913. Dalcroze convencido de que los métodos de enseñanza de los músicos profesionales precisaban de una reforma, revisó la enseñanza de la armonía y desarrolló su sistema de educación rítmica que fue el origen de su teoría eurítmica, recogida entre 1907 y 1915 en los cinco volúmenes del *Método Jacques-Dalcroze*. Este método era un sistema de traducción dinámica del ritmo que influiría notablemente en la danza y el teatro<sup>105</sup>, según el cual el cuerpo debería ser capaz de transformar en movimiento los ritmos musicales, mediando entre ellos y la idea que se pensaba poner en escena.

Cuando Dalcroze tuvo la ocasión de construir un edificio para su escuela buscó implicar a Appia en esta labor. La nueva escuela se instaló en Hellerau, una ciudad jardín promovida por el industrial del mueble Karl Schmidt y aunque para el proyecto se consideró inicialmente a Peter Behrens, al que mencionan en una carta como “el mejor electricista de Alemania”, finalmente fue Heinrich Tessenow<sup>106</sup> el que realizó el proyecto. Tras el encuentro personal de Tessenow, Dalcroze, Appia y el pintor ruso Aleksandr von Salzmann, el proyecto se planteó como un gran cuerpo central en el que se aloja la gran sala de 50 metros de largo, 16 de ancho y 12 de altura y concebida como un espacio único para público y artistas. Este espacio único polivalente había sido concebido para el uso de dos tercios del mismo como auditorio y un tercio como escena con un foso de orquesta que podría cubrirse conformando un plano de suelo único. A este cuerpo se añaden en los laterales dos cuerpos simétricos que alojan los servicios auxiliares y salas de ensayo<sup>107</sup>.

Los espacios rítmicos que Appia había dibujado durante 1909 y 1910 sirvieron de modelo para la creación de las escenografías conformadas mediante volúmenes simples, escaleras y cortinas, potenciadas por la incidencia de la luz sobre ellas<sup>108</sup>. La iluminación, diseñada por Salzmann, consistía en una doble piel de telas enceradas, separadas un metro, en donde se alojaban luminarias regulables en intensidad, complementadas por proyectores ocultos en el falso techo registrable, con la posibilidad de emplear filtros de color. El resultado es lo que Salzmann denominó un “órgano luminoso” ya que a cada nota de la orquesta podía corresponderle un tono lumínico. Estos efectos lumínicos animarían los elementos topográficos inertes del decorado<sup>109</sup>. Pese a que el espacio cumplía completamente con las expectativas de Dalcroze, éste solamente permaneció en él entre 1911 y 1914, ya que al comienzo de la Gran Guerra se instaló de nuevo en Viena.

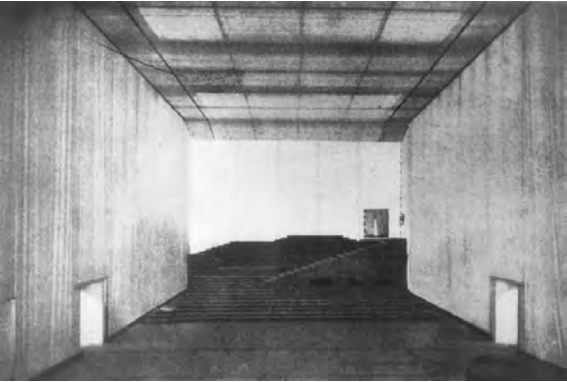


Fig.0.4.60.

<sup>102</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., p. 150

<sup>103</sup> APPIA, Adolphe, *L'Oeuvre d'art vivant*, pp. 349-368.

<sup>104</sup> Émile Jacques-Dalcroze, 1865-1959.

<sup>105</sup> SÁNCHEZ, Jose A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, op. cit., pp.71-72

<sup>106</sup> Heinrich Tessenow, 1876-1950.

<sup>107</sup> Sobre el proyecto de Tessenow consúltese la obra de Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, (DE MICHELIS, Marco, *Heinrich Tessenow, 1876-1950*, Milán: Electa, 1991, pp. 13-37).

<sup>108</sup> QUESADA, Fernando, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, op. cit., pp. 142-177.

<sup>109</sup> BLAS GÓMEZ, Felisa (de), *El teatro como espacio*, op. cit., pp. 110-117.

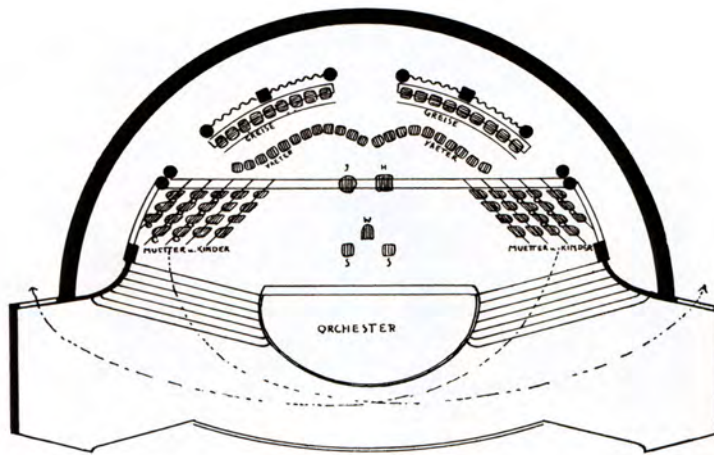


Fig.0.4.61.

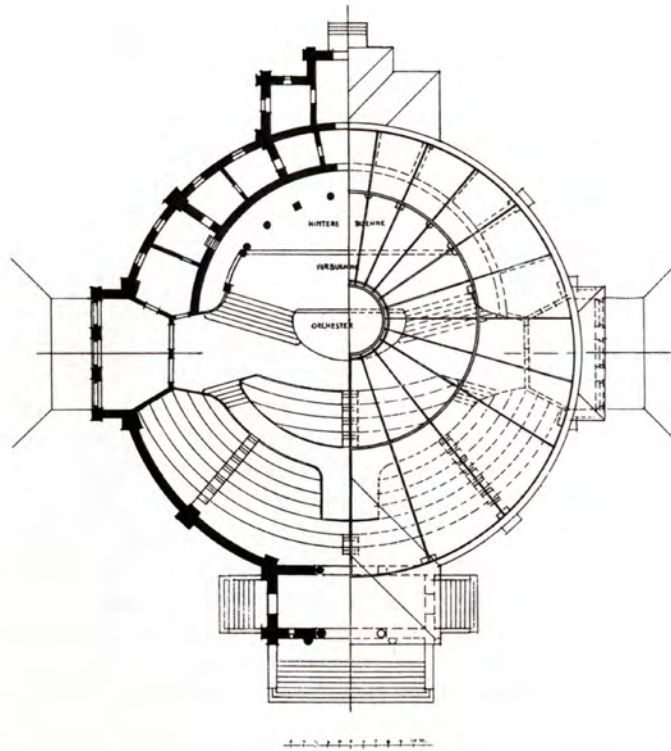


Fig.0.4.62.



Fig.0.4.63

Fig.0.4.61. Peter Behrens, *Diagrama del escenario de Richard Dehmel's*, 1900.

Fig.0.4.62. Peter Behrens, *Festspiel-Theater, Darmstadt*, planta, 1900.

Fig.0.4.63. Peter Behrens, Ilustración para el libro de Georg Fuchs *Die Schaubühne der Zukunft*, 1905.

Fig.0.4.64. Richard Dehmel, *Concepto de reforma del espacio teatral para Der Mitmensch*, Planta, 1895.

## LAS PRIMERAS PROPUESTAS

*La unión de actor y espectador*

El teatro de Hellerau no ejerció una gran influencia en su época, ya que fue considerado como un espacio diseñado para la representación dinámica de Dalcroze y no específicamente un teatro al uso. Sin embargo, los principios enunciados por Appia para la fusión de escena y auditorio sí fueron una influencia constante en la generación de nuevas tipologías que, descartando el modelo italiano, supusieron un retorno al modelo griego e isabelino para formular la nueva relación entre escena y auditorio.

Estos modelos se encontraban con dificultades para su puesta en práctica, ya que la iniciativa privada era, en general, reacia al desarrollo y construcción de modelos experimentales y preferían recurrir a tipologías convencionales a las que progresivamente se iban incorporando innovaciones técnicas.

En este contexto resultaron esenciales la construcción de teatros en las ferias y exposiciones que precisaban de grandes espacios temporales para representaciones o conferencias. Estos eventos permitieron experimentar con nuevas soluciones espaciales y constructivas, apoyándose en la voluntad de innovación de estos eventos y en el carácter efímero de la construcción, sin ceñirse únicamente a los dictados del teatro comercial.

El auge de las exposiciones internacionales desde comienzos del siglo veinte, permitió materializar diversos modelos teatrales, entre los que destacaré tres: el proyecto de la *Spielhaus* de Peter Behrens en la Mathildenhöhe de Darmstadt (1901), el *Künstler-Theater* de Max Littmann en la *Münchener Kunstgewerbeausstellung* (1908) y el *Werkbund-theater* de Henry van de Velde en la *Werkbundaussstellung* de Colonia (1914).

### Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901

*Spielhaus, Peter Behrens*

La primera exposición de la colonia de artistas Mathildenhöhe de Darmstadt se celebró entre Mayo y Octubre de 1901 bajo el lema de *Ein Dokument Deutscher Kunst*. El objetivo del evento era mostrar los progresos de la colonia fundada en 1899 por el empresario Alexander Koch y Ernst Ludwig, gran duque de Hesse, que pretendía la unión de arte y artesanía para el desarrollo de su comunidad experimental. Sus aspiraciones se tradujeron inicialmente en la construcción de un barrio modelo que contaría con una serie de edificaciones permanentes diseñadas por representantes del Jugendstil entre los que figuraban Peter Behrens, Hans Christiansen, Ludwig Habich, Patriz Huber, Rudolf Bosselt, Paul Bürck y Joseph Maria Olbrich y tres edificios temporales que serían el módulo de acceso, la *Haus der Flachenkunst* y el *Spielhaus*, el teatro de la colonia.

El proyecto del *Spielhaus* fue desarrollado inicialmente por el arquitecto Peter Behrens y el periodista y dramaturgo Georg Fuchs<sup>110</sup>, que plantearon una reflexión conjunta acerca de la reforma del espacio teatral. El proyecto desarrollado por Behrens en 1900 consistía en una edificación central circular intersecada con una cruz griega que daba lugar a los accesos y permitían solventar los problemas de relación con la topografía circundante. Behrens se imaginaba este teatro construido en “el borde del un bosquecillo, en la loma de un monte” siguiendo el modelo de la *Villa Rotonda* de Palladio. Interiormente el proyecto planteaba un teatro que retomaba el modelo griego clásico, con un graderío semicircular inclinado, que se enfrentaba a una escena también semicircular organizada en tres espacios a partir de una orquesta en contacto directo con el público y dos sectores posteriores conectados con el auditorio mediante escaleras. Tras la escena se disponen una serie de estancias para su uso técnico o por parte de los actores, accesibles desde uno de los pórticos de manera independiente. El espacio central se cubriría con una cúpula vidriada de colores y prescindiría de arco proscenio, proponiendo un único espacio para escena y auditorio:

*El espacio para los participantes se resuelve en forma de anfiteatro alrededor de un escenario plano, una escena para efectos en relieve con proscenio en voladizo. Ante este y similar a una orquesta griega se encuentra un espacio rebajado para la música donde ésta, como en la ópera, se encuentra en relación con el drama. (...) Los asientos están situados de modo que se permite la circulación entre ellos. (...) Se dejará acceder la luz natural por medio de cristales tamizados y encontraremos un funcionamiento conjunto con luz artificial. (...) El paso al escenario, que hasta ahora se encontraba cortado por la orquesta y la rampa del auditorio, ahora será comunicado por una terraza ascendente. No queremos estar separados de nuestro arte. El proscenio, la parte más importante de nuestro escenario está arquitectónicamente completamente unido a la sala. (...) El movimiento lo es todo en el drama.<sup>111</sup>*

El proyecto de Behrens supone un abandono radical de la caja escénica cerrada y el auditorio estratificado en niveles, para proponer un espacio híbrido entre el teatro griego clásico y la escena isabelina inglesa, en el que lo esencial es la

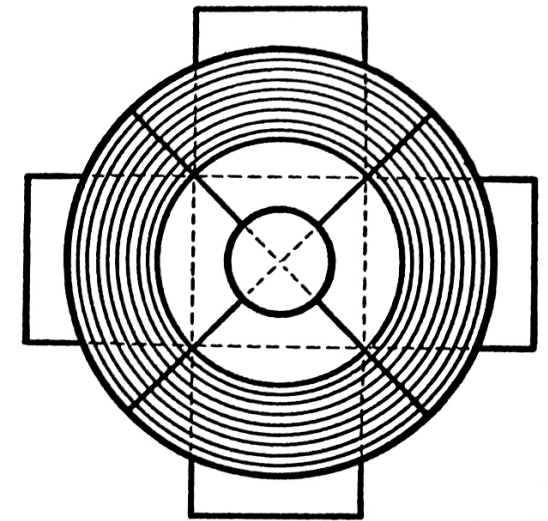


Fig.0.4.64.

<sup>110</sup> Georg Fuchs, 1868-1949, periodista, dramaturgo y director teatral alemán.

<sup>111</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 24-27.



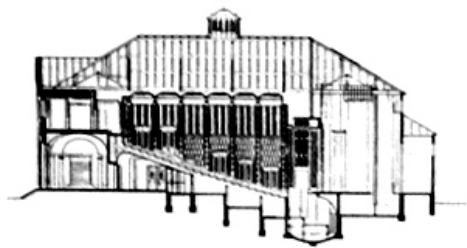


Fig.0.4.65.

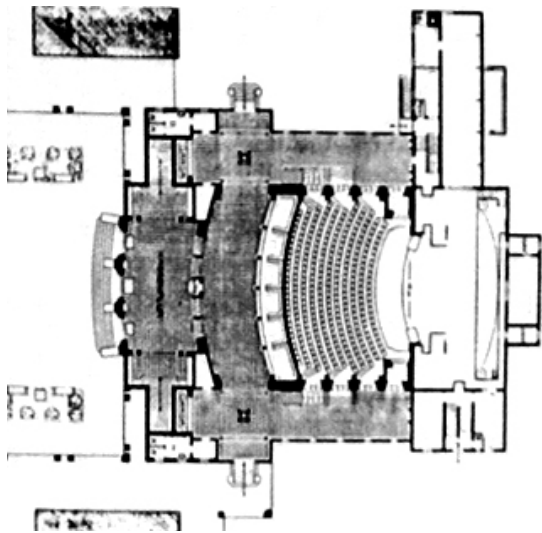


Fig.0.4.66.



Fig.0.4.67.

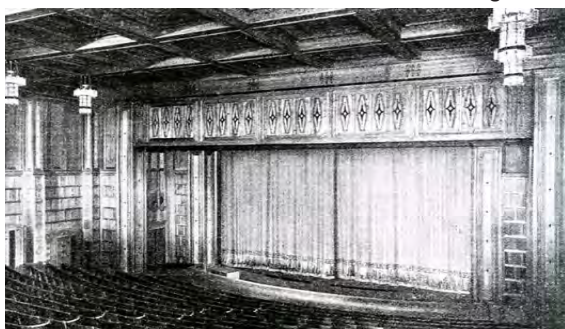


Fig.0.4.68.

Fig.0.4.65/66. Littmann, Max, *Münchner Künstler-Theater*, Múnich, 1908. Planta y sección.

Fig.0.4.67. Littmann, Max, *Münchner Künstler-Theater*, Postal F. Bruckmann, Múnich, Julio 1908.

Fig.0.4.68. Littmann, Max, *Münchner Künstler-Theater*, Múnich, 1908. Fotografías interior.

definición de un único espacio destinado a la unión de actor y espectador. La volumetría exterior además de inspirada por el sistema compositivo renacentista de la villa de Andrea Palladio, contaba con un antecedente mucho más próximo en el tiempo y en su tipología, el teatro del escritor alemán Richard Dehmel. En esta propuesta no construida, recogida en su ensayo *Reforma del teatro. Un capítulo social*, proponía una ambiciosa reforma espacial para el montaje de la obra *Der Mitmensch* en 1895, contando con la colaboración del arquitecto Peter Wächter, que describían así:

*La cúpula con un escenario giratorio dividido en cuatro segmentos y dotado de un montacargas que conecta con diversos niveles. (...) Y también cuatro auditorios, dispuestos transversalmente bajo la cúpula (...) o solamente dos espacios (...) o un solo espacio, a modo de circo por así decirlo, para grandes festivales y eventos similares. Todo esto mediante divisiones móviles acústicas. (...) ¡Como pueden ver una nueva arquitectura!*<sup>112</sup>

El proyecto también planteaba un cuerpo central cilíndrico intersecado con una edificación en cruz griega y coronado por una cúpula de vidrio coloreado. La principal diferencia, sin embargo, consistía en que la propuesta de Dehmel y Wächter planteaba una escena circular central, fragmentable en cuatro cuadrantes en función de las necesidades escénicas. Wächter pretendía construir este teatro con una aleación metálica<sup>113</sup>, en ese momento en proceso de ser patentada, que se emplearía en estructura, cúpula y particiones. Dehmel resumía de esta manera el concepto y los objetivos del proyecto en una carta dirigida a Arno Holz el 22 de Marzo de 1895:

*Ahora me he situado entre los inventores. En mi nueva obra aparece un diseño para un nuevo teatro, que en primer lugar introduce un nuevo ritmo para la técnica escénica y en segundo lugar debe ser la conclusión de la idea de construcción central del Renacimiento.*<sup>114</sup>

Ni el proyecto de Behrens ni el de Dehmel se construyeron. El proyecto del teatro de la Mathildenhöhe fue realizado finalmente por Joseph Maria Ollbrich<sup>115</sup> y Behrens abandonó la colonia en 1903 y, tras un breve período trabajando como arquitecto y escenógrafo del teatro de Louise Dumont y Gustav Linderman, se inició su conocida y trascendental colaboración como diseñador industrial en la Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) en 1907.

## Münchener Kunstgewerbeausstellung, Múnich, 1908

*Künstlertheater, Max Littmann*

Georg Fuchs, por su parte, continuó desarrollando su propuesta teórica en un libro que se publicaría en 1905, cuando abandonó la Mathildenhöhe, titulado *Die Schaubühne der Zukunft*<sup>116</sup>, el Teatro del Futuro. El libro, fruto de la base teórica desarrollada junto a Behrens en Darmstadt, no planteaba una reforma a través de la inclusión de medios técnicos en la estructura teatral convencional, sino a través de una nueva relación entre escena y auditorio:

*(El teatro no solucionará sus problemas mediante) novedades tecnológicas, inventos mecánicos, trucos y aparatos, sino solamente con soluciones arquitectónicas, por las cuales le es posible al arte visual crear un marco favorable al drama y al intérprete, y al espectador los requisitos de admisión más oportunos. (...) Participantes y público, escenario y sala no son opuestos en su origen, sino una unidad.*<sup>117</sup>

Esta nueva relación requerirá una modificación tipológica del teatro, que permitiese la creación de una escena tridimensional, empleando escenografía abstracta y antinaturalista, basada en el uso de la luz, el ritmo y el espacio, a la vez que se eliminaba la estratificación del auditorio, la caja escénica ilusionista y la escenografía a base de bastidores pintados. Con esta modificación tipológica el actor y espectador comparten un espacio unitario:

*No queremos una caja escénica ni un panorama sino una formación espacial que sea favorable a los cuerpos humanos en movimiento, que los fusione en una unidad rítmica y a la vez favorezca la expansión de la onda acústica hacia el espectador.*<sup>118</sup>

Fuchs establece el proscenio compartiendo un espacio único con el auditorio y conectado por escalones buscando una relación total entre ambos ámbitos. Tras el proscenio se sitúa una escena intermedia entre dos arcos proscenios y una escena posterior en el fondo del espacio. El proyecto prescinde de una caja escénica convencional con su enorme altura, al prescindir de los peines para bastidores pintados y proponer en su lugar raíles deslizantes que permitirían “no sólo un ahorro en gastos de construcción, sino la posibilidad de reforzar considerablemente el efecto sonoro de la sala”<sup>119</sup>.

Para la formalización de estos planteamientos teóricos, Fuchs contó con la colaboración del arquitecto Max Littmann, con una dilatada experiencia en el diseño de espacios teatrales, progresista y una personalidad influyente y bien relacionada en Múnich. Littmann desarrolló un proyecto completo que se publicó en el libro de Fuchs en el que se solapan tres espa-

cios de auditorio en forma de cuña e inclinados a diferentes niveles, permitiendo alojar a 1500 espectadores. Littmann que había desarrollado en anteriores proyectos la idea de un proscenio adaptable, lo incorporó a la sección permitiendo configurar un foso de orquesta inclinado ante la escena. El espacio preveía el uso de iluminación natural en el interior del teatro, aunque por cuestiones acústicas se prescindió del espacio cupulado sobre el proscenio<sup>120</sup>.

Tres años después de la publicación del libro les surgió la oportunidad de realizar el proyecto para la Münchener Kunstgewerbeausstellung de 1908. Esta exposición dedicada al fomento de la actividad cultural y a la vez a la exhibición y venta de bienes de consumo vinculados al movimiento Jugendstil, suponía una ruptura con la estética clásica y el academicismo dominantes en ese momento. El teatro de la exposición debía construirse en pocos meses y debería integrarse en la ordenación de la exposición ya completamente definida y una limitación normativa de la altura marcada por el tamaño del Ruhmeshalle y la estatua de Bavaria de la Theresienwiese muniquesa. El hecho de que el modelo de Littmann y Fuchs prescindiese de la caja escénica, fue clave en la elección de su proyecto, aunque les llevaría a prescindir de los anfiteatros apilados y optar por un único graderío rectangular que albergaría a 642 espectadores<sup>121</sup>. El proyecto construido por Littmann en Múnich se aproximó cada vez más al proyecto del *Festspielhaus de Bayreuth*, del que en esta versión final se diferencia fundamentalmente en el lenguaje formal y en el hecho de prescindir de la caja escénica, en lugar de buscar una expresión propia para el espacio propuesto por Fuchs, que en sus manos se fue aproximando a mi entender de manera excesiva al modelo wagneriano.

### Kölner Werkbundaustellung, Colonia, 1914

*Werkbund-Theater, Henry van de Velde*

Cuando en 1913 Henry van de Velde recibió el encargo del proyecto de Teatro de la exposición del Werkbund por fin conseguiría materializar las ideas plasmadas en varios proyectos no construidos en la década anterior, como el Teatro para Louise Dumont en Weimar en 1903, el realizado para Max Reinhardt en Berlín de 1906 o el proyecto para el *Théâtre des Champs-Élysées* de París que finalmente construiría August Perret.

La exposición del Werkbund que tendría lugar entre Mayo y Octubre de 1914 en el Rheinpark de Colonia<sup>122</sup> precisaba un teatro con capacidad para unos 500 espectadores que permanecería en uso tras la exposición. Para este proyecto van de Velde retomó algunas de las cuestiones que había propuesto para el encargo de la actriz Luise Dumont en 1903. En este proyecto no construido, ya se había propuesto un anfiteatro inclinado, un espacio para la orquesta rehundido y oculto de la vista de los espectadores, ambas cuestiones claramente influenciadas por el proyecto del *Festspielhaus de Bayreuth* y la fragmentación de la escena en tres ámbitos mediante la inclusión de dos pilares y la leve inclinación del borde de la escena. Esta cuestión de la escena tripartita, aunque es principalmente conocida por este proyecto y por el posterior proyecto de Perret en París<sup>123</sup>, tiene su origen en el siglo SXVIII en los proyectos teóricos del teatro de comedia de Charles-Nicolas Cochin en 1790<sup>124</sup> y el *Teatro en Imola* de Cosimo Morelli<sup>125</sup> en 1779.

Aunque el proyecto de 1903 fue la base del diseño de 1914 y constituyó un punto clave en la investigación formal y tipológica de van de Velde, el proyecto de Colonia<sup>126</sup> incorporó sensibles modificaciones, como la disposición de un fondo curvo que actúa como horizonte de la ambientación escénica, la conexión de la escena y el auditorio mediante escaleras tal y como había propuesto Behrens y dos espacios de almacén en los laterales que actúan como complementos y servicio de la escena.

La escena tripartita, al disponer las escenas laterales diagonalmente respecto del espacio central, permitía romper la bidimensionalidad habitual de la caja escénica delimitada por un arco proscenio único. En un plano más concretamente funcional, esta disposición permitía realizar un cambio escénico sin la necesidad de emplear una escena giratoria u otras instalaciones técnicas, pasando de una escena a otra en cualquiera de los otros sectores escénicos. La escena tripartita supone el rechazo al sistema de cambio escénico convencional y, a la vez, a la técnica moderna del teatro. La ventaja era la posibilidad de hacer el cambio de escena delante del público, eliminando los cambios de escena largos y complejos que provocaban una discontinuidad en el curso de la obra. Esto permitía además una posibilidad adicional que era la realización de diversas escenas de manera simultánea, en algo que el crítico de arte Paul Zucker<sup>127</sup> considera una reactivación del principio de escena simultánea medieval<sup>128</sup>, posible pero que Henri van de Velde no incluye en sus escritos:

*La escena tripartita se opone a todas las dificultades de la escena giratoria. Su instalación no es cara, no necesita ninguna maquinaria, los cambios escénicos se realizan sin ruidos y, por otra parte aporta una sensación desconocida en el teatro. (...) La tripartición de la escena no es una ley rígida. Las dos columnas que marcan la división y delimitan cada una de las tres es-*

<sup>112</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 39-42

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> La *Spielhaus* de Joseph Maria Ollbrich era una construcción temporal de madera, que adoptó una apariencia exterior sencilla y carente de ornamento, prescindiendo de cualquier ambición monumental, ornamental o tipológica en su conformación exterior, que se aproximaba a la arquitectura doméstica. El interior capaz de acoger a 800 personas se modeló en base a un polígono que fomentaba una nueva relación entre escena y auditorio.

<sup>116</sup> FUCHS, Georg, *Die Schaubühne der Zukunft*, Schuster & Loeffler, Berlín, 1905.

<sup>117</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 28-39.

<sup>118</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulisse explodiert*, op. cit., pp. 94-95.

<sup>119</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 28-39.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> Kölner Werkbundaustellung, Köln, 1914.

<sup>123</sup> La escena tripartita de van de Velde encontró en 1925 una continuación en otro teatro realizado para una exposición temporal, el teatro diseñado por los hermanos Gustave y Auguste Perret para la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes que tuvo lugar entre Abril y Octubre en París, junto al *pabellón del Esprit Nouveau* de Le Corbusier y el *Pabellón Soviético* de Konstantín Mélnikov. Los hermanos Perret, pioneros en el uso del hormigón, ya tenían experiencia en el diseño de teatros a partir del proyecto del *Théâtre des Champs Élysées* de 1913. Mientras la volumetría exterior conservaba rasgos clásicos, esta piel exterior ocultaba un interior radicalmente moderno tanto en su uso de la estructura de hormigón vista, mientras que la configuración espacial, que resultaba muy innovadora y revolucionaria en el momento en que van de Velde se propuso su uso en 1914, en 1925 se veía como un tipo alejado de las investigaciones contemporáneas y resultaba difícil encajar las propuestas de Meyerhold, Kiesler o Piscator.

<sup>124</sup> Charles Nicolas Cochin II, 1715-1790.

<sup>125</sup> Cosimo Morelli, 1732-1815.

<sup>126</sup> CULOT, Maurice, “From the tripartite stage to the Total Theatre”, en SHARP, Dennis, *Henri Van de Velde. Theaters 1904-1914*, Bruselas: Archives de l’Architecture Moderne, 1974, pp. 11-14.

<sup>127</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 15-23.

<sup>128</sup> En el Medievo se realizaban representaciones de misterios medievales ante el portal tripartito de las catedrales. También en oriente existían ejemplos de escenas similares.



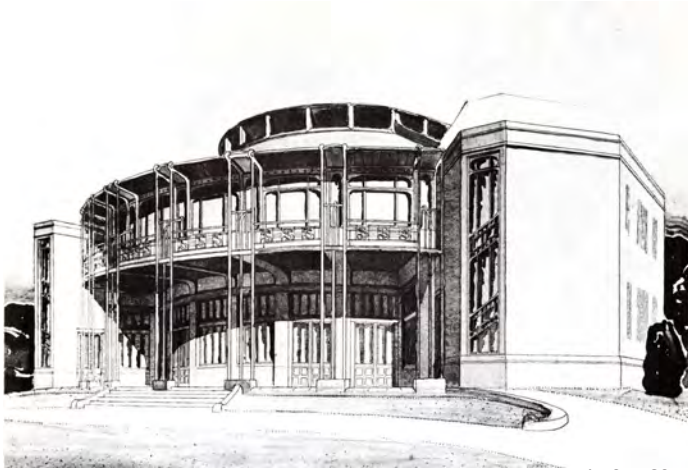


Fig.0.4.69a.

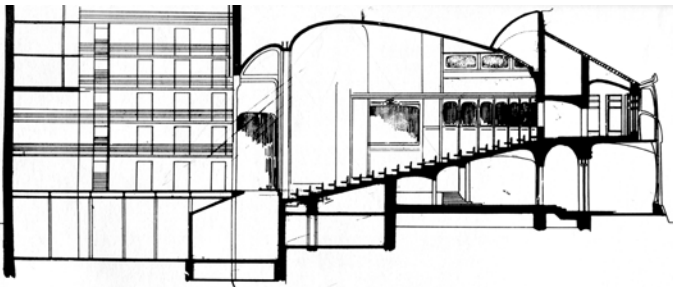


Fig.0.4.69b.

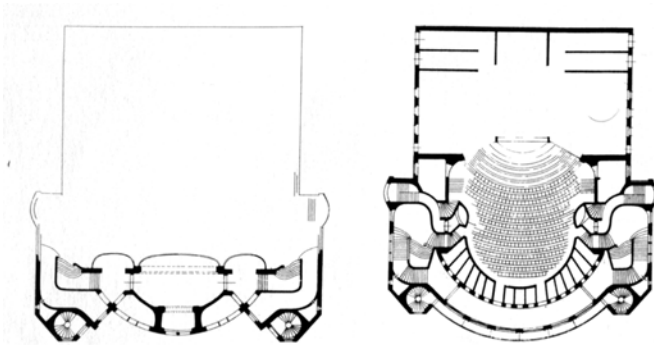


Fig.0.4.69c.

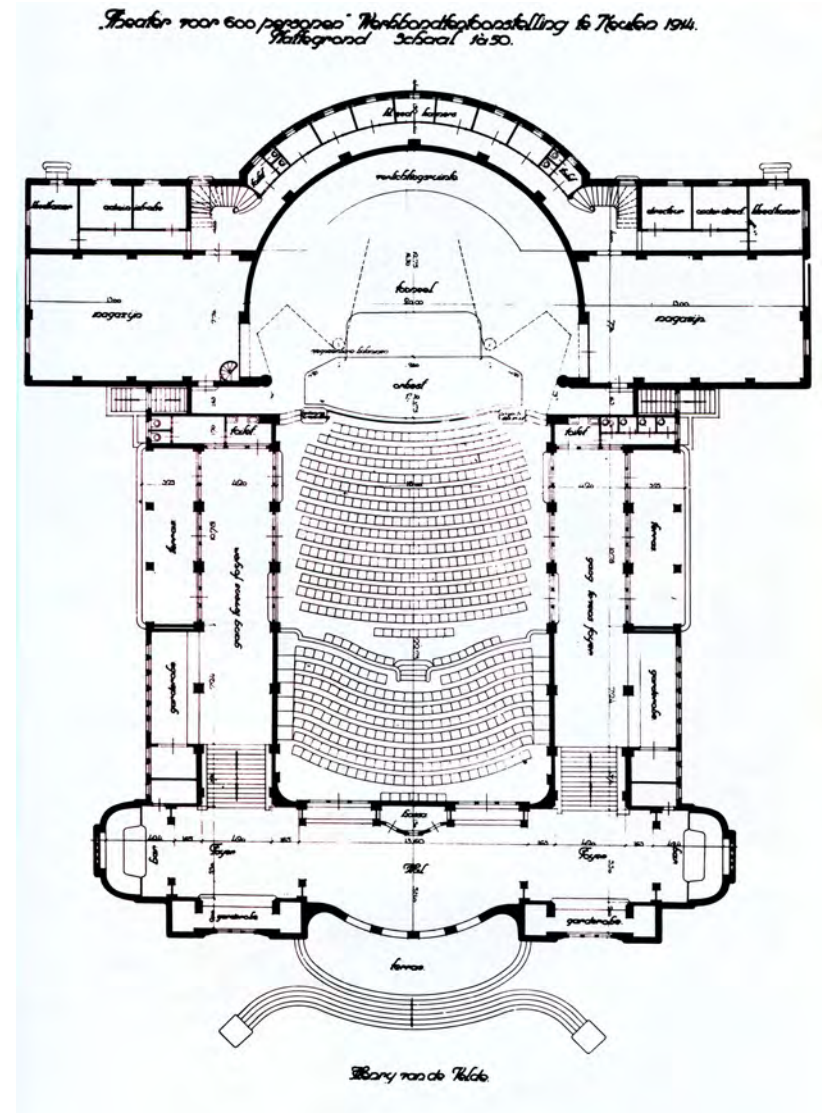


Fig.0.4.70.

Fig.0.4.69a/b/c. Henry van de Velde, *Teatro Louise Dumont*, Weimar.

Fig.0.4.70. Henry van de Velde, *Werkbund-Theater*, planta, Colonia, 1914.

Fig.0.4.71a/b. Henry van de Velde, *Werkbund-Theater*, Colonia, 1914. Fotografías interiores.

Fig.0.4.72. Henry van de Velde, *Werkbund-Theater*, Colonia, 1914.

Fig.0.4.73. Walter Gropius, *Fagus-Werk*, Colonia, 1914.

Fig.0.4.74. Bruno Taut, *Glashauss*, Colonia, 1914.

Fig.0.4.75. Erich Mendelsohn, *Einsteinturm*, Postdam, 1924.



Fig.0.4.71a

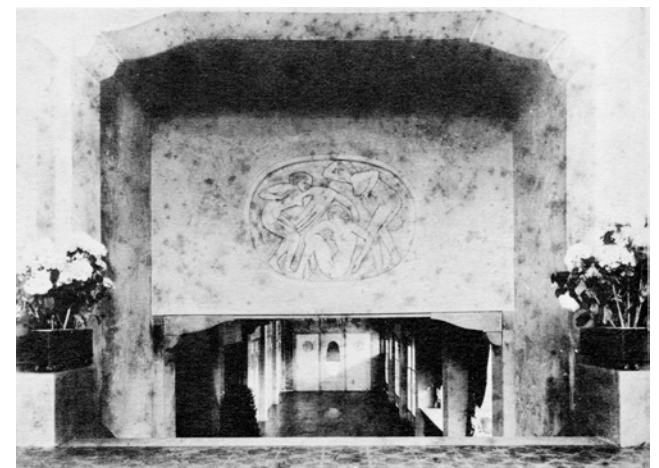


Fig.0.4.71b.



*cenos, son accesorios móviles. Así en determinados momentos y de acuerdo a las necesidades de la escena su formalización, estas columnas pueden ser eliminadas y en este caso la escena recupera su unidad y su superficie total.*<sup>129</sup>

El teatro de van de Velde se integró dentro de un amplio programa de edificaciones entre las que destacaron la Fábrica modelo y edificio de oficinas<sup>130</sup> de Gropius y Meyer y la *Glashaus*<sup>131</sup> de Bruno Taut. Ambos edificios proponían un lenguaje mucho más próximo al funcionalismo y la arquitectura industrial, empleando técnicas constructivas y materiales modernos. El proyecto de van de Velde, empleó grandes paramentos orgánicos de fábrica, en una composición en la que sea alejó de su producción anterior vinculada al Art Nouveau y se aproximó al Expresionismo alemán, anticipando un lenguaje que alcanzaría su culmen en la *Einsteinturm* de Eric Mendelsohn inaugurada diez años después.

La exposición fue clausurada prematuramente a principios de Agosto por el inicio de la Primera Guerra Mundial, con lo que poco después se dismantelaron las edificaciones. El edificio de van de Velde quedó sin uso tras el estallido de la Gran Guerra y también fue dismantelado y demolido completamente en 1920, con lo que ninguno de los grandes teatros-modelo diseñados para una gran exposición internacional pudo conservarse y permanecieron únicamente en la memoria de los asistentes, en fotografías y planos de los eventos.



Fig.0.4.73.



Fig.0.4.74.

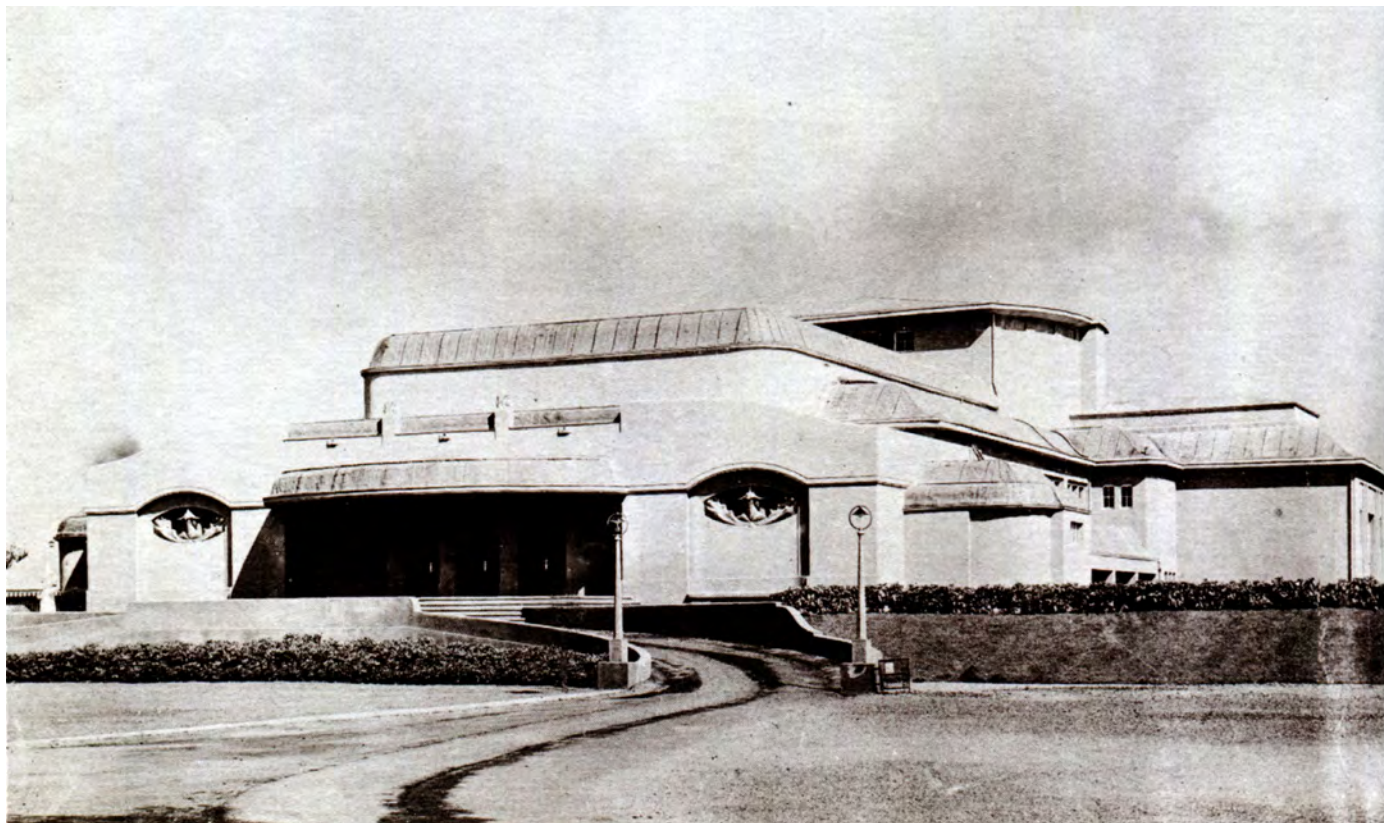


Fig.0.4.72.

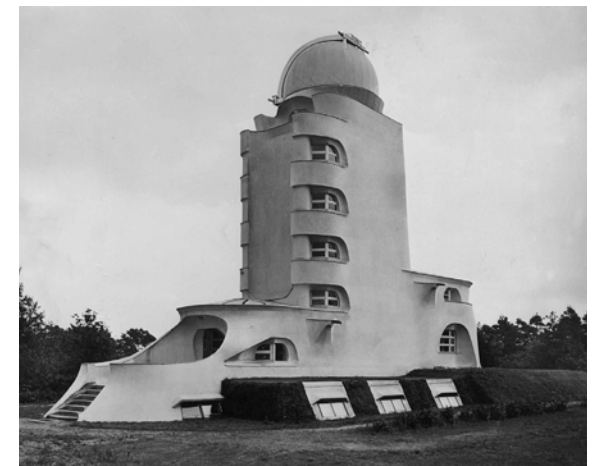


Fig.0.4.75.

<sup>129</sup> VAN DE VELDE, Henry, "Le théâtre de l'exposition du Werkbund à Cologne – 1914 et la scène tripartite", en SHARP, Dennis, *Henri Van de Velde. Theaters 1904-1914*, op. cit., p. 14.

<sup>130</sup> Walter Gropius y Adolf Meyer, *Modellfabrik*, Kölner Werkbundaustellung, Colonia, 1914.

<sup>131</sup> Bruno Taut, *Glashaus-Pavilion*, Kölner Werkbundaustellung, Colonia, 1914.



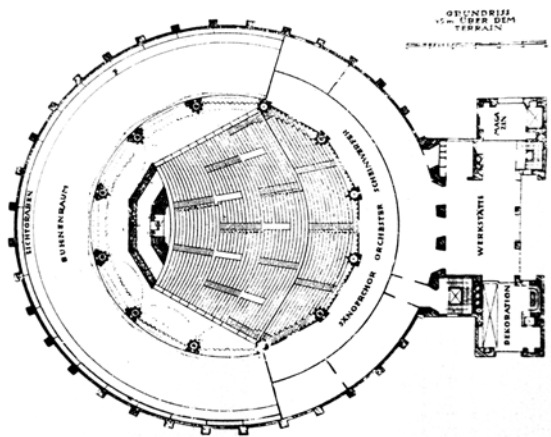


Fig.0.4.76.

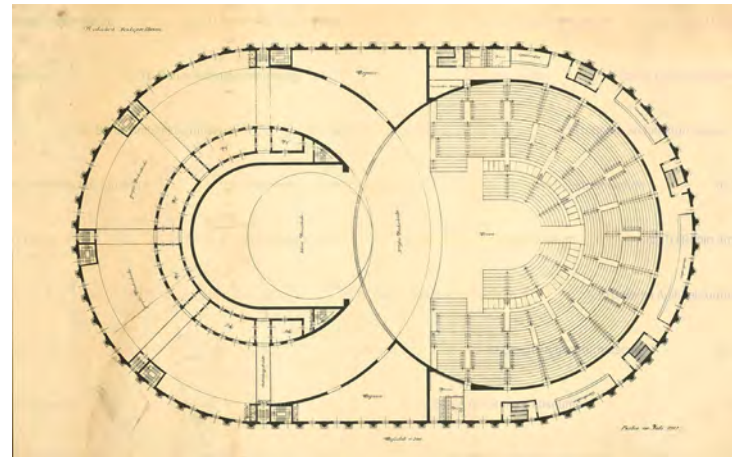


Fig.0.4.78.

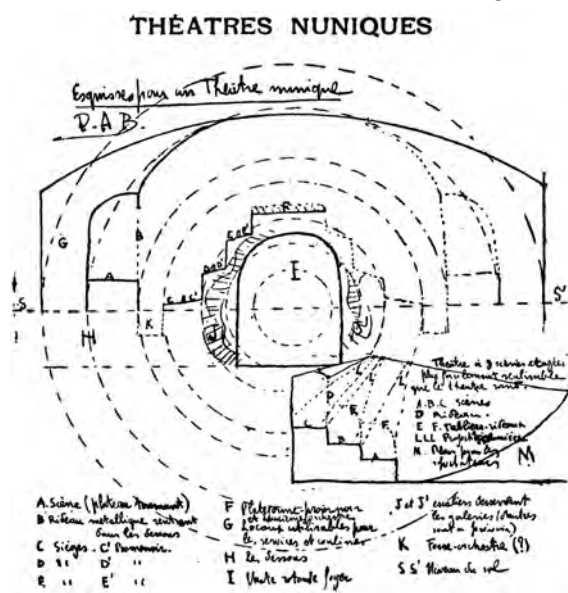


Fig.0.4.77.

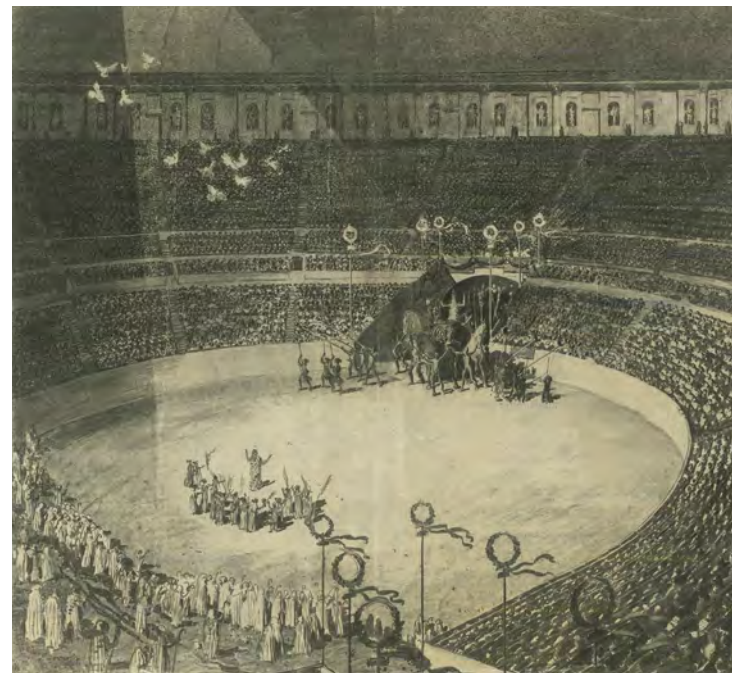


Fig.0.4.79.



Fig.0.4.80.

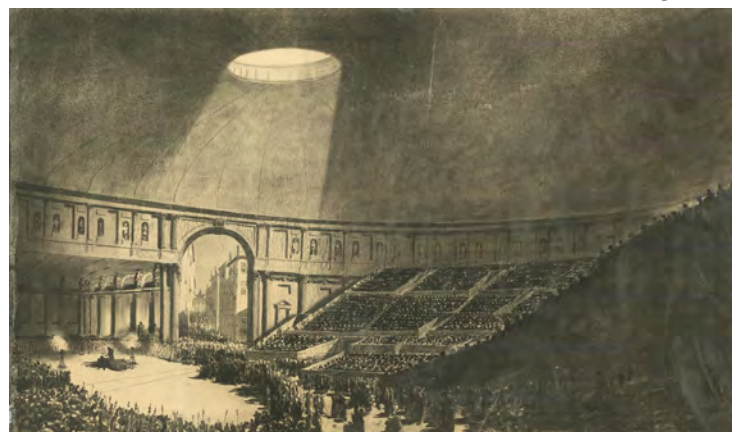


Fig.0.4.81.

Fig.0.4.76. Oskar Strnad, *Ringtheater*, 1922.

Fig.0.4.77. Pierre Albert-Birot, *Théâtre Nunique*, 1916.

Fig.0.4.78/79/80/81. Hermann Dernburg, *Deutsches Festspielhaus* (Theater der 10.000), Berlin, 1912.

Fig.0.4.82/83. Hans Poelzig, *Grosses Schauspielhaus*, fotografías del proceso de construcción, Berlin, 1918.

## GROSSES SCHAUSPIELHAUS

*El primer Teatro de Masas moderno diseñado para Max Reinhardt*

Si hubo una persona capaz de aglutinar las posturas teóricas de los reformadores del arte escénico, las posibilidades de la técnica contemporánea y las propuestas de los arquitectos de vanguardia en el espacio teatral moderno ése fue el austriaco Max Reinhardt.

Formado como director en teatros de Viena y Berlín pronto destacó por su gran capacidad propositiva, que le llevó a desvincularse del naturalismo y a buscar la creación de un mundo de ilusión escénica que contrastase con la realidad cotidiana. En este contexto se convirtió en una de los principales exponentes del Expresionismo<sup>132</sup>, como una vanguardia opuesta al naturalismo, pese a que no renunció a la utilización de los medios técnicos contemporáneos o la influencia del Teatro Proletario alemán:

*Lo que intento concebir es un teatro que le vuelva a dar alegría al ser humano. (...) Esto no quiere decir que quiera renunciar al los grandes avances del arte de interpretación naturalista (...). No podría hacerlo aunque quisiera. Yo pasé por esa escuela y estoy agradecido de poder haberlo hecho. (...) Pero quiero continuar su desarrollo, aplicarlo a otras cosas que no sea la descripción de situaciones y ambientes, (...) quiero mostrar la vida desde otro punto de vista que no será la negación pesimista, sino también verdadera y real en su alegría y llena de color y luz.<sup>133</sup>*

Como director de teatro y empresario puso a prueba nuevas configuraciones espaciales alternativas a la fragmentación en escena y auditorio. Su obra se vinculó de manera especial con el uso de lugares de actuación insólitos y de estructura novedosa, en representaciones en las que el espacio se convertía en un elemento esencial. El teatro para Reinhardt era un microcosmos en el que todo debería estar integrado y unido en la creación de la ilusión escénica.

Reinhardt constituye una singularidad entre los reformadores teatrales, que casi nunca conseguían materializar sus propuestas más ambiciosas, algo que él sí logró frecuentemente. Con Reinhardt el director se convertía en el centro de la creación teatral y gobernador de todos los medios teatrales: obra, actores, escenografías, medios técnicos y, por supuesto, el espacio teatral. En 1901 afirmaba:

*Debería haber dos escenarios uno al lado del otro, uno para los grandes clásicos y otro más pequeño, íntimo, para el desarrollo del arte de los poetas modernos. (...) En realidad debería haber un tercer escenario, no se rían, ya que lo digo totalmente en serio y me lo imagino ante mí, un grandísimo escenario para el arte de efectos monumentales, una sala de fiestas desligada de la vida cotidiana, (...) con un anfiteatro, sin cortinas, sin telones de fondo, incluso sin decoraciones (...) y el actor en medio del público, llegando éste a ser, involucrado, parte de la representación.<sup>134</sup>*

Esta unión en comunión del actor y la masa de población era otro de los anhelos de Reinhardt, que le llevó a considerar el retorno a la estructura teatral clásica. La escenificación de *Edipo Rey* de Sófocles en 1911 en el Neue Müncher Musikhalle, consistió en la transformación del espacio, reformado por el arquitecto Theodor Fischer en 1909, adoptando una disposición a modo de circo:

*Cuando elegí el circo para representar Edipo Rey no podía tratarse de una copia superficial del teatro antiguo. Para mí era importante revivir la tragedia de Sófocles desde el espíritu de nuestro tiempo, adaptarla a las condiciones y proporciones de nuestro tiempo. No pretendía reproducir esa escena antigua, que requiere cielo abierto y máscaras. Lo esencial de la relación entre el escenario antiguo y el actual lo veo por mi parte en retomar las dimensiones ligadas al éxito del teatro antiguo. (...)*

*Se rumorea que con mis experimentos trato de anular la forma del teatro actual. Eso ni se me ocurre. El teatro actual tiene que persistir con sus valores. (...) ¿Es preciso destacar expresamente que para mí el circo con todas sus ventajas y carencias solamente implica un comienzo, algo provisional?<sup>135</sup>*

Algo similar había conseguido en el Olympia Hall de Londres en 1912, transformado en una catedral gótica para la representación de *Mirakel*, en el Zirkus Schumann de Berlín o en el *Jahrhunderthalle* de Breslau de Max Berg. En todas ellas la instalación técnica era esencial y determinante para la activación de todo el espacio. Pese al impacto de todas estas representaciones puntuales, Reinhardt buscaba una sala fija desde 1911. Reinhardt se había propuesto aumentar la escala de las representaciones teatrales, para realizar representaciones de dramas clásicos en los que se pudiese retomar la relación entre la masa de población y la representación teatral, de manera que participarían miles de espectadores y cientos de actores:

*Si se consiguiera dar vida al Teatro de los 5000 cabría la posibilidad de atraer amplios sectores de espectadores a los que hoy en día la entrada le está vetada por motivos económicos. Y si se abrieran las puertas a miles y miles de personas el teatro podría convertirse en un factor social en nuestros días.<sup>136</sup>*



Fig.0.4.82.



Fig.0.4.83.

<sup>132</sup> SALTER, Christ, *Entangled...*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>133</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 57-67.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Ibidem.



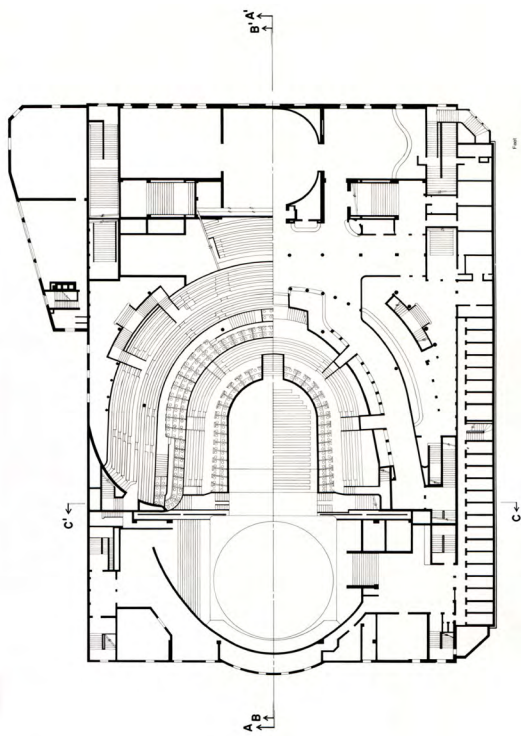


Fig.0.4.84.

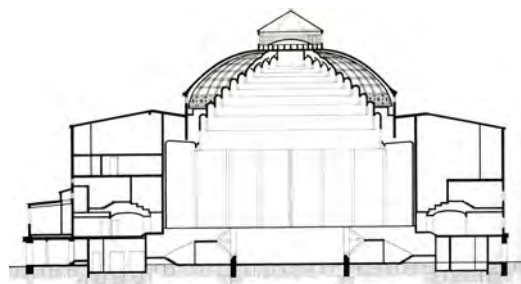


Fig.0.4.85.



Fig.0.4.87.

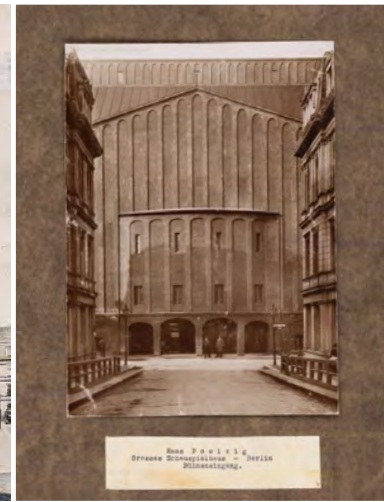


Fig.0.4.88.



Fig.0.4.89.



Fig.0.4.90.

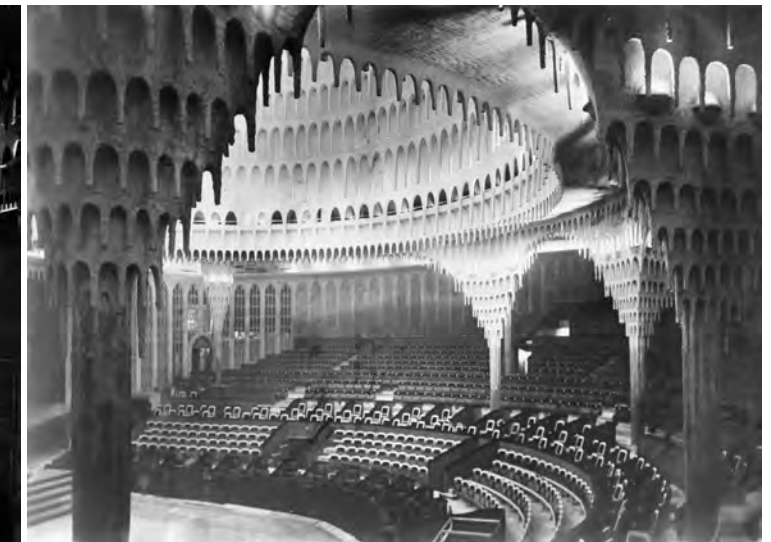


Fig.0.4.91.

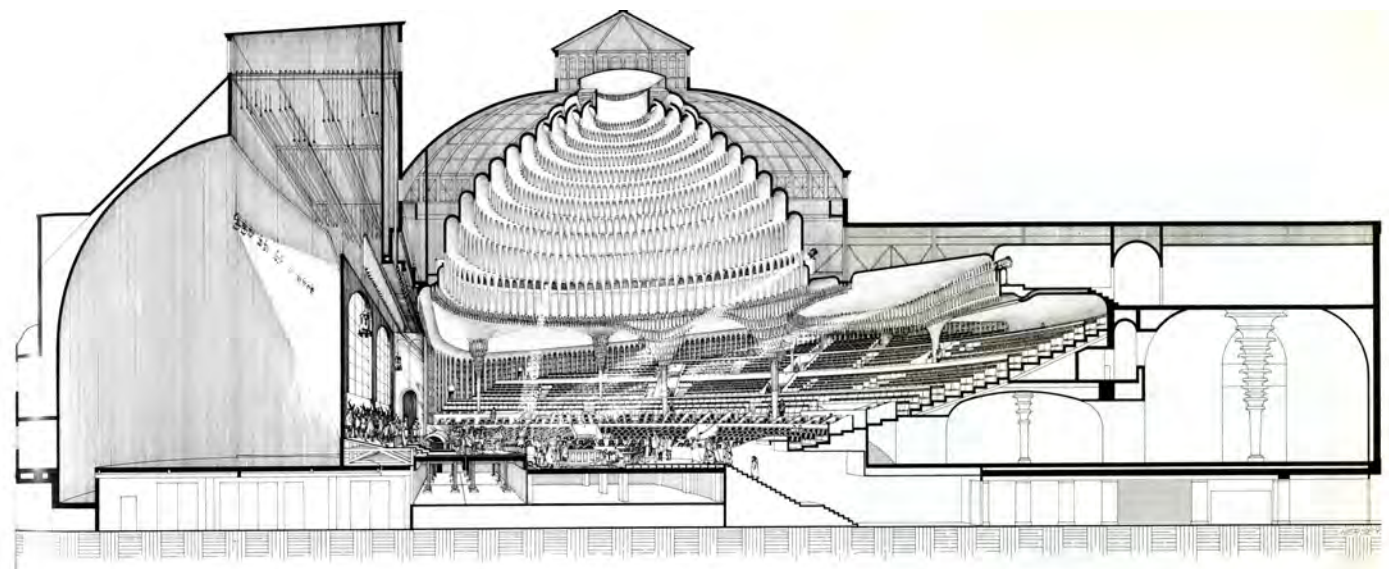


Fig.0.4.86.

Fig.0.4.84/85/86. Hans Poelzig, *Grosses Schauspielhaus*, planta y secciones, Berlín, 1919.

Fig.0.4.87/88/89/90/91. Hans Poelzig, *Grosses Schauspielhaus*, Berlín, 1919.

Fig.0.4.92. Hans Poelzig, *Festspielhaus Salzburg*, Salzburgo, 1922.



Para ello se puso en contacto con diferentes arquitectos y buscó diferentes localizaciones en las que hacer realidad su proyecto. Hermann Dernburg, elaboró un proyecto para un teatro de gran capacidad con una escena anular giratoria. También el austríaco Oskar Strnad desarrolló una primera versión de su proyecto teatral de escena anular que le presentó a Reinhardt en 1917, posiblemente para realizar en Suiza que podría estar inspirado en el proyecto del *Théâtre Nunique* de Pierre Albert-Birot.

Sin embargo, en Junio de 1917 Georg Fuchs informó a Max Reinhardt por telegrama de que Albert Schumann ponía a la venta su circo “muy por debajo de su valor debido a las condiciones de guerra” que finalmente Reinhardt compró. El Zirkus Schumann se había reconstruido sobre un antiguo mercado diseñado por el arquitecto Friedrich Hitzig en 1867, por lo que resultaba un edificio complejo en su formalización, que el director decidió someter a un intenso proceso de reforma. El Zirkus Schumann ofrecía la posibilidad de congregarse a grandes audiencias en un recinto teatral de enormes dimensiones. El proyecto de reforma, llamado *Grosses Schauspielhaus*, Gran Teatro, fue conocido popularmente como el Teatro de los 5000<sup>137</sup>, aspiraba a convertirse en un espacio de masas destinado a acoger representaciones proletarias. Con sus grandes dimensiones y capacidad, unidas a una configuración espacial alejada de la estructura espacial burguesa, el proyecto de Reinhardt buscaba alojar al público en un anfiteatro inclinado sin estratificar y proponer una nueva relación entre la escena y el auditorio, destinada a desarrollar una nueva forma artística.

El arquitecto expresionista Hans Poelzig se encargó de dar forma al proyecto, que adquirió una peculiar disposición condicionada por la anterior ubicación en el solar del *Zirkus Schumann*. Reinhardt decidió mantener el perímetro circular de la sala y la escena central del circo preexistente. La antigua posición de la escena central del circo se convirtió en una amplia orquesta similar a la del *Teatro Farnese* de 20x13 metros y traza circular que se conectaba con una caja escénica de grandes dimensiones. Esta orquesta podría ser utilizada para la representación o bien como platea situando sobre ella asientos, lo que aumentaba sustancialmente la capacidad del espacio. Reinhardt también insistió en conservar y remodelar la cúpula situada justo encima de la orquesta, lo que implicaba un reto en cuestión de acústica. Poelzig ideó una estalactitas que actuarían como difusores acústicos tratando de corregir la deficiente configuración acústica del teatro y dando al espacio un carácter inconfundible y unitario.

La novedosa concepción espacial de Reinhardt y Poelzig no renunció a la incorporación y experimentación con los medios técnicos más innovadores, como el ciclorama que patentó Reinhardt en 1906, plataformas regulables en altura en el encuentro de la escena y la orquesta<sup>138</sup>, particiones correderas para cerrar la caja escénica, plataforma giratoria de 18 metros de diámetro siguiendo el diseño de Karl Lautenschläger<sup>139</sup> o el sistema de iluminación diseñados por el español Mariano Fortuny.<sup>140</sup>

Precisamente fueron el rechazo de la tipología teatral a la italiana, la incorporación de la técnica contemporánea, la acción de masas y la estética expresionista lo que, en mi opinión, convierte al proyecto de Reinhardt y Poelzig un proyecto referencial en la definición de la tipología teatral moderna.

Sin embargo, el teatro, inaugurado el 28 de Noviembre de 1919 con la representación de *Edipo Rey*, no fue bien acogido por la crítica ni por el público. Su escala y configuración espacial daban lugar a ciertos problemas acústicos y de visibilidad<sup>141</sup>. El espacio creado por y para las representaciones de obras clásicas de Reinhardt no alcanzó el éxito esperado y aunque contaba con 130.000 abonados la inflación de posguerra lo puso en dificultades económicas. Reinhardt arrendó el teatro y regresó a Salzburgo, con lo que el equipamiento languideció sin su promotor hasta que fue destruido en la Segunda Guerra Mundial<sup>142</sup>.

Este fracaso que, por otra parte, será una constante en la definición de la tipología teatral moderna, no pudo ocultar los vanguardistas principios desarrollados por Reinhardt, como el hecho de planificar un espacio escénico adaptable y altamente mecanizado en contacto directo con el público, el prescindir de la organización estratificada del auditorio y el uso de la estética contemporánea, que se convertirían en una constante en la formulación de los espacios teatrales en los años veinte y treinta que se estudiarán en esta tesis y de la que este teatro fue un precursor y una constante referencia.

Tras la Primera Guerra Mundial la alianza entre directores teatrales reformistas y artistas de los movimientos de vanguardia se hizo cada vez más fuerte. El teatro ofrecía a los artistas un espacio en el que podían operar a varias escalas y materializar las ambiciones espaciales de sus propuestas artísticas, vinculadas a los planteamientos de la física moderna y las primeras propuestas de movimientos como el Cubismo y el Futurismo.



Fig.0.4.92.

<sup>137</sup> Esta denominación hace referencia a la capacidad inicial del proyecto, 5000 espectadores, aunque finalmente el proyecto contase con algo más de 3000.

<sup>138</sup> STAHL, Fritz, “The Grosses Schauspielhaus in Berlin”, en IZENOUR, Georges, *Theater Design*, op. cit., pp. 605-606.

<sup>139</sup> El origen de estos mecanismos giratorios resulta difícil de precisar y en algunos escritos se habla de su origen en el teatro griego clásico, otros en los que su autor sería Tommaso Francini para *Le ballet de la délivrance de Renaud* en 1617 y también del *Mawari-Butai* empleado por Namiki Shōzō en el Teatro Kabuki japonés. Sin embargo, sí puede precisarse que la de Karl Lautenschläger era en ese momento la que empleaba un grado de mecanización más sofisticado y eficiente.

<sup>140</sup> Aunque Fortuny había sido el creador del sistema, la cúpula rígida de 38 metros de diámetro situada en el interior de la caja escénica y el sistema de iluminación fueron instalados por AEG sin contar con la colaboración de Fortuny, que en esos momentos se decantaba por el uso de la cúpula plegable. Sobre la obra de Fortuny, consúltense el catálogo de la exposición Fortuny. *El mago de Venecia*, Barcelona, Fundación Catalunya Caixa, Barcelona, 2010. Catálogo de la exposición Ferretti, Daniela et. al., *Fortuny. El mago de Venecia*, Editorial Hipótesis, Barcelona, 2010 y el libro de Guillermo Osma (OSMA, Guillermo, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, op. cit., pp. 89-122.)

<sup>141</sup> Sobre estas cuestiones consúltense el estupendo análisis realizado por George Izenour en IZENOUR, Georges, *Theater Design*, op. cit., pp. 292-293

<sup>142</sup> La *Grosses Schauspielhaus* estaba ubicada en donde actualmente se encuentra el Friedrichstadt-Palast, en la céntrica Friedrichstrasse berlinesa.



# Capítulo 01

## Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

### 1.1. Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik.

*Festival de Música y Teatro de la ciudad de Viena, 1924.*

- 1.1.1. Las exposiciones internacionales de teatro.
- 1.1.2. Técnica y Teatro.
- 1.1.3. Friedrich Kiesler en Berlín.
- 1.1.4. Los bastidores explotan.

### 1.2. Del Teatro de Variedades al Teatro Magnético.

*La aportación Futurista a la exposición teatral de Viena.*

- 1.2.1. Los manifiestos teatrales futuristas.
- 1.2.2. Escenografía futurista.

### 1.3. La Revolución Teatral Soviética.

*La aportación de la vanguardia artística soviética a la IAT.*

- 1.3.1. La vanguardia teatral soviética.
- 1.3.2. El Octubre Teatral.
- 1.3.3. El Teatro de los pintores.
- 1.3.4. La escena constructivista.
- 1.3.5. Un hombre nuevo, una nueva actuación.
- 1.3.6. Constructivismo y Teatro.

### 1.4. Los nuevos modelos teatrales austríacos.

*Teatros circulares: Ringtheater, Railway-Theater, Theater ohne zuschauer.*

- 1.4.1. Nuevas tipologías arquitectónicas.
- 1.4.2. Ringtheater, Oskar Strnad, 1915-1920.
- 1.4.3. Theater ohne Zuschauer, Jakob Levy Moreno, 1923-24.
- 1.4.4. Railway Theater, Endless Theatre y Raumbühne, 1923-25.

### 1.5. Repercusión y trascendencia de la IAT.

*Viena, París, Nueva York..*

*A comienzos del siglo XX las exposiciones internacionales de teatro se convirtieron en puntos de presentación y debate de nuevas propuestas en medio de un clima convulso fruto de los cambios sociales, técnicos y estéticos que ponían en entredicho las formas y soluciones del arte teatral. La investigación de los primeros años del siglo XX se vio interrumpida por la Primera Guerra Mundial, para resurgir tras ella, a partir de una vinculación más intensa de los movimientos de vanguardia en la definición del nuevo espectáculo teatral moderno.*

*El Festival de Música y Teatro de Viena, bajo el título de Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik tuvo la particularidad de establecer como eje argumental de la misma la vinculación del teatro y la técnica moderna de cara a modelar el nuevo espectáculo teatral y su contenedor arquitectónico. En Viena se presentaron manifiestos teóricos, diseños de vestuarios, escenografías, obras teatrales y proyectos arquitectónicos que de diversas maneras mostraban algún tipo de vinculación con la técnica. La exposición teatral reunió la mayor cantidad de documentos y obras de las vanguardias artísticas en los años veinte agrupadas en el brillante sistema expositivo diseñado por Friedrich Kiesler.*

*En la definición del nuevo espacio teatral de la vanguardia destacaron las aportaciones teóricas de Enrico Prampolini y los futuristas, la estética y puesta en escena maquinista de los directores y artistas soviéticos y las propuestas de nuevas tipologías teatrales de los austríacos: el Ringtheater de Oskar Strnad, el Stegreiftheater de Jakob Levy Moreno y el Raumbühne de Friedrich Kiesler. El proyecto de Kiesler constituía un fragmento de su propuesta teatral del Endless Theater y fue construido a escala real para su utilización como dispositivo escénico por lo que concentró gran parte de la atención y las críticas de la exposición. Las propuestas austríacas prefiguraron algunas de las soluciones y propuestas que serían esenciales posteriormente en la definición de la tipología teatral moderna en manos de otros autores. La exposición se convirtió en el evento internacional de mayor repercusión de los años veinte y tras Viena se llevó a París como parte de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes para el que Kiesler diseñó su conocido sistema expositivo titulado City in Space y posteriormente a Nueva York.*

# 1.1

## Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik

Festival de Música y Teatro de la ciudad de Viena, 1924

### 1.1.1. LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES DE TEATRO

*Berlín, Mannheim, Zúrich, Amsterdam y Viena*

Las Exposiciones Internacionales de Teatro se habían concebido como punto de intercambio de experiencias y debate sobre propuestas teatrales que se estaban desarrollando simultáneamente en diferentes países. Estos eventos seguían el modelo de las Exposiciones Internacionales generales, que tras el éxito de la edición de 1851 en Londres, contaban con una gran popularidad.

La primera edición de la Exposición Internacional de Teatro tuvo lugar en 1910 en Berlín, uno de los centros de la vanguardia artística teatral a comienzos de siglo, a la que siguieron la de Mannheim en 1913 y la de Zúrich en 1914, momento en el que se vieron interrumpidas por el estallido de la Primera Guerra Mundial. La siguiente edición hubo de esperar hasta 1922, concretamente hasta el 21 de Enero de ése año en el Stedelijk Museum de Amsterdam. Esta primera exposición realizada tras la Gran Guerra fue muy superior en tamaño y espectro respecto a sus predecesoras. La muestra se planteó como un foro de presentación y discusión de las tendencias teatrales opuestas al naturalismo de la tradición burguesa del siglo XIX y recogió las realizaciones y proyectos más importantes realizados en las dos primeras décadas del siglo XX en Europa y Estados Unidos. Para ello se recopilaron 850 documentos y maquetas de 95 autores procedentes de una docena países<sup>1</sup>, en su amplia mayoría vinculadas a la escenografía y el vestuario teatral.

La exposición organizada por el dramaturgo Frans Mijnsen y los directores Herman C. J. Roelvink, Willem C. Royaards y Eduard Verkade se proponía plantear una acción conjunta contra el teatro establecido y mostrar a expertos y público en general las realizaciones de la nueva vanguardia teatral. El pintor Frits Lensvelt<sup>2</sup> se encargó de la selección de obras y supervisión del montaje junto al arquitecto y diseñador Hendricus Theodoor Wijdeveld, colaborador habitual en los diseños escenográficos de Eduard Verkade, que anunció esta decisión en la prensa:

*La gerencia y la dirección de la Exposición está en las mejores manos porque para esta tarea la dirección ha acertado al contratar los servicios del pintor Frits Lensvelt (...) y el arquitecto H. Th. Wijdeveld (...) ambos habiendo estado implicados en el estudio del edificio teatral. Durante los últimos meses se han implicado incansablemente –con su talento y su tiempo– en la realización del plan. Además el señor Wijdeveld aceptó la secretaría del comité organizador de la Exposición.*<sup>3</sup>

Ambos se propusieron el incluir en la muestra fotografías, planos y maquetas de edificios teatrales innovadores con los que inicialmente no se contaba al estar destinada la muestra únicamente a la exhibición de elementos escénicos. Finalmente medio centenar de documentos plasmaban las realizaciones y proyectos de edificios teatrales dispersos en las diferentes salas organizadas por la nacionalidad de sus autores. Entre las obras construidas expuestas figuraban el *Grosses Schauspielhaus* de Hans Poelzig, el *Theater am Kurffurstendamm* y el *Volksbühne* de Oskar Kaufmann, el *Werkbund-theater* de Henry van de Velde y el *Vieux Colombier* de Louis Jouvet, mientras entre los proyectos se expusieron el *Wagner-Theater* de Hendrik P. Berlage, o el proyecto de Wijdeveld para Amsterdam, el *Ringtheater* de Oskar Strnad o el montaje para la *Divina Comedia* de Norman Bel Geddes.

El diseño de la muestra, el catálogo y la cartelería de la exposición se le encargó a Wijdeveld, que concibió un sistema basado en un mueble central para la exposición de maquetas y documentos de mayor tamaño, mientras que de las paredes del Stedelijk Museum colgaban los diseños, planos y fotografías. El trabajo de Wijdeveld recibió elogiosas críticas que no fueron extensivas al resto de la exposición:

*Hay mucho que ver en esta Exposición. Pero sobre todo está el diseño de Wijdeveld, sobre el que Holst escribió con justicia que era una obra de arte en sí mismo (...) Al respecto Wijdeveld ha tenido éxito en enmascarar y delimitar las feas estancias del Stedelijk Museum con un resultado tan elegante.*<sup>4</sup>

La exposición, que prescindió de obras vinculadas al naturalismo y realismo, recibió ataques por parte de sus partidarios y por la disparidad de la calidad de las obras presentadas, así como por la falta de una estructura argumental conjunta que ordenase la muestra<sup>5</sup>. Tampoco fue un éxito de asistencia ni fue capaz de establecer una clara orientación acerca de las vías a desarrollar por el teatro de vanguardia, algo que se apreciaba en las palabras con las que el propio Wijdeveld cerró la muestra:



Fig.1.1.01.

<sup>1</sup> EVERSMAANN, Peter G. F., “The International Theatre Exhibition of 1922 and the Critics”, en BEEKMAN, Klaus y VRIES, Jan de (ed.), *Avant-Garde and Criticism*, Ámsterdam: Editions Rodopi, 2007, pp. 67-90.

<sup>2</sup> Frits Lensvelt, pintor, diseñador e ilustrador /1886-1945/ y junto a su mujer Nel Lensvelt-Brongers, diseñadores de escenografías y vestuario de Royaards.

<sup>3</sup> Eduard Verkade, *Kunst aan het Volk*, nº39, Enero 1922, citado en EVERSMAANN, Peter G. F., “The International Theatre Exhibition of 1922 and the Critics”, en BEEKMAN, Klaus y VRIES, Jan de (ed.), *Avant-Garde and Criticism*, op. cit., pp. 67-90.

<sup>4</sup> Van Tussenbroek citado en EVERSMAANN, Peter G. F., “The International Theatre Exhibition of 1922 and the Critics”, op. cit., p. 72-79.

<sup>5</sup> La prensa recogió críticas como ésta del periódico Het Handelsblad: “Ante todo esta es una exposición teórica (...) que revela una reacción general contra el teatro burgués y naturalista, una reacción que se ha puesto en primer plano en los últimos veinte o treinta años (...) Así, exceptuando la sala en honor de Gordon Craig y Appia, la exposición da una impresión caótica y polifacética. Nos encontramos extrañas expresiones de talento personal junto a contribuciones triviales sin contenido y romanticismo barato junto a un interesante modernismo”. Ibidem.





Fig.1.1.02.

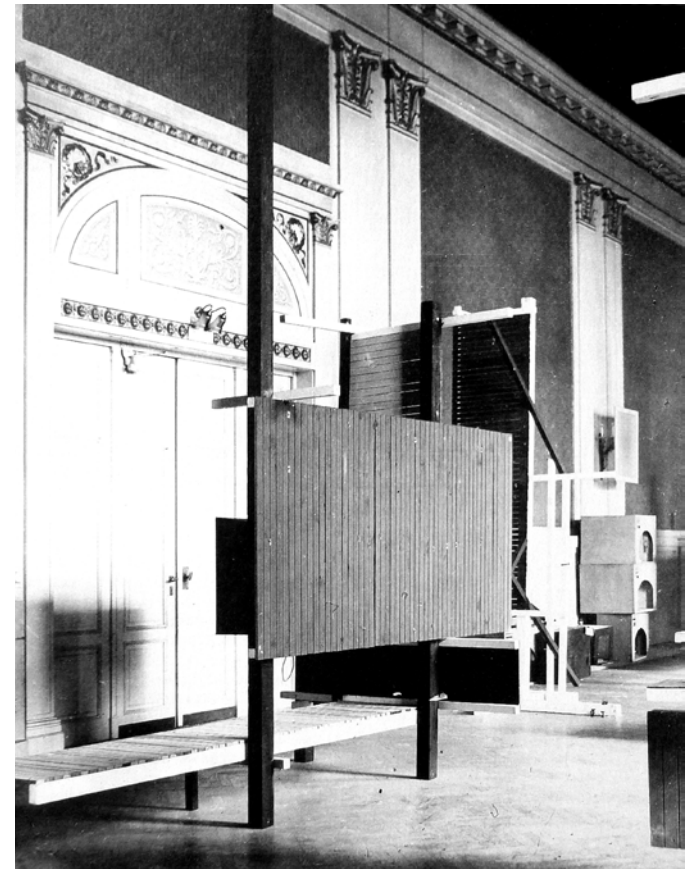


Fig.1.1.03.

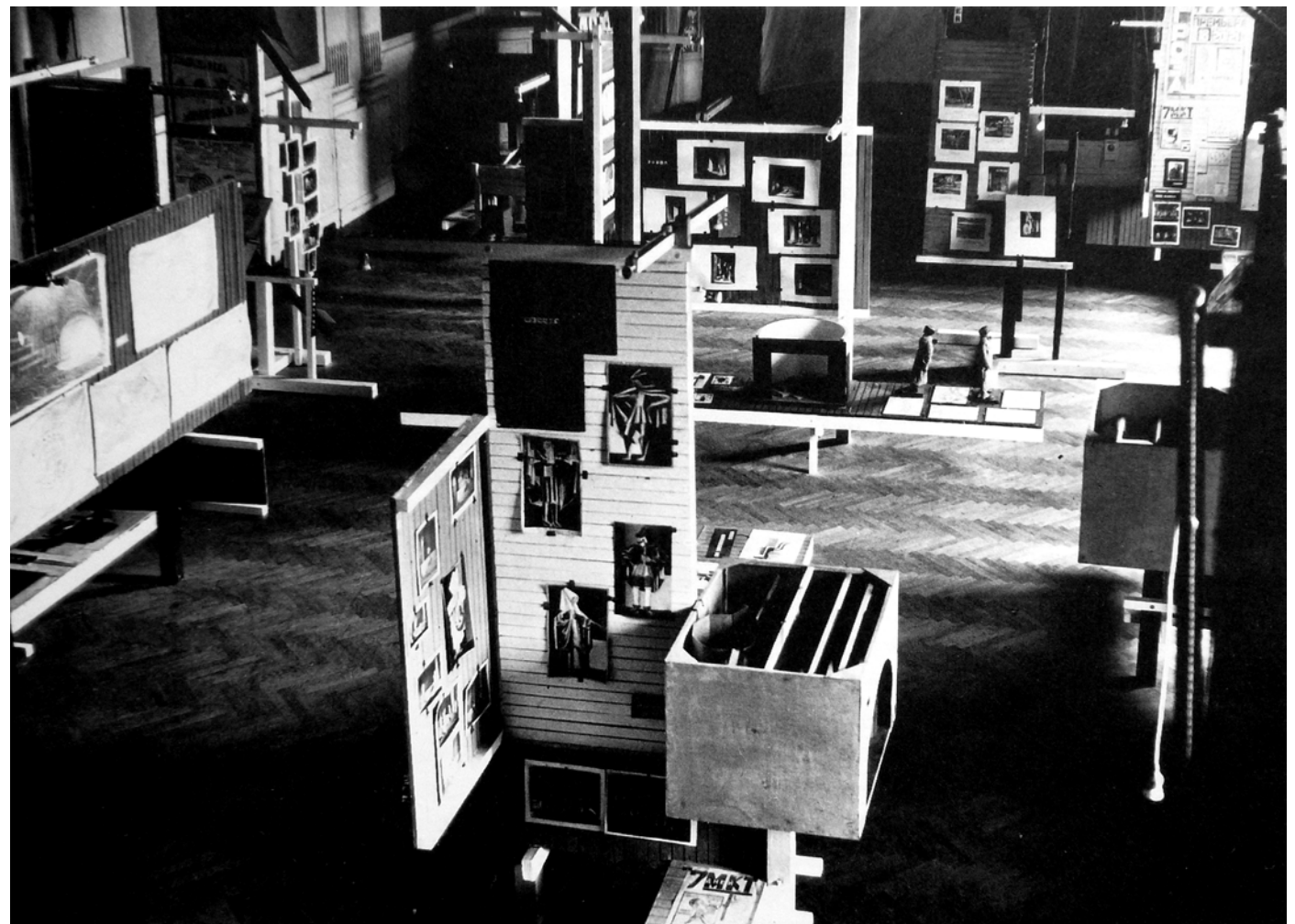


Fig.1.1.04.

Fig.1.1.01. International Theatre Exhibition, Stedelijk Museum, Amsterdam, Enero 1922.

Vista de la sala destinada a Gran Bretaña, con documentos y modelos de Appia y Gordon Craig.

Fig.1.1.02. Postal de la Konzerthaus de Viena, PAG, Viena, no fechada (años veinte) y anónima.

Fig.1.1.03. Friedrich Kiesler, Montaje expositivo para la muestra de teatro Sistema L - T, Konzerthaus, Schubertsaal, Viena 1924.

Fig.1.1.04. Friedrich Kiesler, Montaje expositivo para la muestra de teatro, Wiener Konzerthaus, Schubertsaal, Viena 1924.

Fig.1.1.05. Friedrich Kiesler, Catálogo de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

*Puede ser que el futuro exija algo completamente diferente. Pero lo que hoy podemos mostrar se encuentra expuesto aquí.*<sup>6</sup>

A pesar de que la exposición no obtuvo grandes conclusiones sí mostró conjuntamente las realizaciones más destacadas en la lucha contra el realismo y naturalismo y permitió a los autores conocer las realizaciones de otros autores y países, ofreciendo la sensación de una acción diversa y a la vez conjunta:

*Uno se siente como un ingeniero que, haciendo túneles en las montañas se encuentra a otros trabajando en la otra dirección. Holanda, Francia, Alemania, Austria, América, Rusia,... en todas partes los mismos problemas que superar, el mismo esfuerzo para superarlos; decoradores, expresionistas, simbolistas –cualquier método para alcanzar un fin que todos tenemos a la vista; arte primitivo, arte antiguo, arte moderno, arte futuro, de todos ellos llegan contribuciones; arquitecto, modistos, escenógrafos, artesanos de máscaras, teóricos,... todos los trabajadores ofreciendo su colaboración; y todos aportan una clara concepción del arte teatral.*<sup>7</sup>

La exposición holandesa se llevó después a Londres<sup>8</sup>, Manchester, Bradford y Nueva York y, aunque no pudo considerarse un éxito rotundo, sí cumplió su objetivo de dar un panorama general de las realizaciones de los diferentes países participantes en su esfuerzo por superar el teatro realista y naturalista, considerados inadecuados para responder a las necesidades de la sociedad moderna.

Tras la edición holandesa, sería el turno de Viena, que acogería la siguiente edición de la Exposición Internacional de Teatro en 1924.

### 1.1.2. TÉCNICA Y TEATRO

*Festival de Música y Teatro de la ciudad de Viena, 1924*

Viena, una de las capitales culturales europeas y una ciudad con una especial vinculación con el teatro y la ópera, se había convertido en una ciudad melancólica a comienzos de los años veinte, momento en el que sus principales exponentes en el ámbito teatral habían abandonado la ciudad atraídos por los polos del arte contemporáneo y la vanguardia teatral que en ese momento se encontraban en Berlín, París y Moscú<sup>9</sup>.

La caída y desmembramiento del Imperio Austrohúngaro con la abdicación del káiser Karl I<sup>10</sup> de la dinastía de los Habsburgo tras la derrota en el Primera Guerra Mundial y la proclamación de la República Democrática de Austria Germana<sup>11</sup> integrada en el Deutsches Reich<sup>12</sup>, llevó a un cambio de modelo socio-político que no encontró inmediatamente su equivalente en el ámbito cultural.

El teatro vienés, anclado en la pervivencia del modelo teatral monárquico, se vio con el cambio de escena política y artística, en la necesidad de plantear una reforma que aportase nuevas representaciones y temáticas, aproximándose al modelo social-democrático y dejando de lado el teatro de corte. Adolf Loos había lanzado una de las primeras advertencias acerca de la orientación de la reforma teatral en su escrito *Richlinien für ein Kunstamt*<sup>13</sup>, reclamando al nuevo gobierno el asumir el mecenazgo del arte teatral y a los responsables de los teatros el dirigirse hacia la nueva realidad social y permitir el acceso a las instituciones teatrales a las masas populares proletarias. En el mismo sentido se había manifestado Karl Kobald en su escrito de 1922 titulado *Wiens theatralische Sendung*<sup>14</sup> reclamando el establecimiento de un nuevo teatro de masas, atendiendo a las nuevas demandas de la moderna sociedad que poblaba las urbes austríacas<sup>15</sup>.

Junto a estas iniciativas particulares, surgieron asociaciones progresistas que buscaban la misma finalidad. La *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien*, había sido fundada en 1923 por el historiador de arte Dr. Hans Teitze y el Dr. Kurt Rathe con el objetivo de fomentar el arte moderno mediante la organización de actividades culturales vinculadas a este fin. Esta asociación planteó la realización de un calendario de actos en 1924 que contaría con una exposición de pintura y escultura que tendría lugar en el Pabellón de la Secesión Vienesa diseñado por Joseph Maria Olbrich<sup>16</sup> y el Festival de Música y Teatro de la ciudad de Viena<sup>17</sup> paralela bajo el título *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*. Esta última se había concebido como una muestra que acogiese las realizaciones y proyectos más destacados desarrollados por las vanguardias artísticas en los diferentes países europeos en el ámbito de la música y el teatro, que pretendía estimular la creación artística vienesa:

*Porque en esta ciudad orientada principalmente por lo musical, el enfoque (moderno) no consiguió constituirse como una fuerza activa y de acción (...). La Sociedad intenta reunir a las fuerzas modernas para romper con el pesado círculo que rodea Viena, tratando de hacer de nuevo un arte vivo, este es el objetivo principal.*<sup>18</sup>

La Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik se montó en la Wiener Konzerthaus del 24 de Septiembre al 12 de Octubre de 1924. Respecto a su predecesora en Amsterdam, la exposición vienesa intentó establecer la técnica como



Fig.1.1.05.

<sup>6</sup> Hendricus Th. Wijdeveld, *De Telegraaf*, 27 de Febrero de 1922, citado en EVERSMAANN, Peter G. F., "The International Theatre Exhibition of 1922 and the Critics", en BEEKMAN, Klaus y VRIES, Jan de (ed.), *Avant-Garde and Criticism*, op. cit., p. 78-82.

<sup>7</sup> Horace Shipp, *Architectura* 5, 28 de Enero de 1922, *Ibidem*.

<sup>8</sup> El listado de asistentes y contribuciones de documentos, obras y maquetas se ha tomado de la exposición que tuvo lugar en el Victoria Albert Museum de Londres entre el 3 de Junio y el 16 de Julio de 1922, bajo el título "International Theatre Exhibition. Designs and Models for the Modern Stage".

<sup>9</sup> Ejemplos de la migración artística fueron la marcha de Adolf Loos a París, Friedrich Kiesler a Berlín o Herbert Bayer a la Bauhaus, entre otros muchos.

<sup>10</sup> También Carlos I de Austria y IV de Hungría.

<sup>11</sup> Republik Deutschösterreich.

<sup>12</sup> La República de Austria fue proclamada el 12 de Noviembre de 1918.

<sup>13</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Viena: Löcker Verlag, 1988, pp. 39-40.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> La propuesta más global e interesante acerca del establecimiento de un teatro de masas fue la realizada por el arquitecto Alexander Schuster en su escrito-manifiesto *Das Österreichische Rollende Theater* en 1925, en el que proponía un teatro ambulante capaz de llevar el teatro a poblaciones alejadas de las grandes urbes austríacas.

<sup>16</sup> Joseph Maria Olbrich, *Ausstellungshaus der Wiener Secession*, 1897.

<sup>17</sup> Musik- und Theater-fest der Stadt Wien, 1924.

<sup>18</sup> WESTHEIM, Paul, *Das Kunstblatt*. Berlín: 1924, nº4/5, p. 127-128.



Fig.1.1.06. Friedrich Kiesler, *Bastidor electromecánico* para la obra *W.U.R.*, Berlín, 1923.

Las fotografías que se conservan en la Fundación Kiesler de Viena van acompañadas de la descripción: "Decorado móvil para la obra de Karel Capek *R.U.R.* montada en Berlín en 1923. Diafragma a la izquierda y "pantallas" de televisión (realizado con el uso de espejos). Película muda doblada y efecto de televisión empleado por primera vez como medio de escenografía escénica. 1923, Berlín, Kiesler, arquitecto".

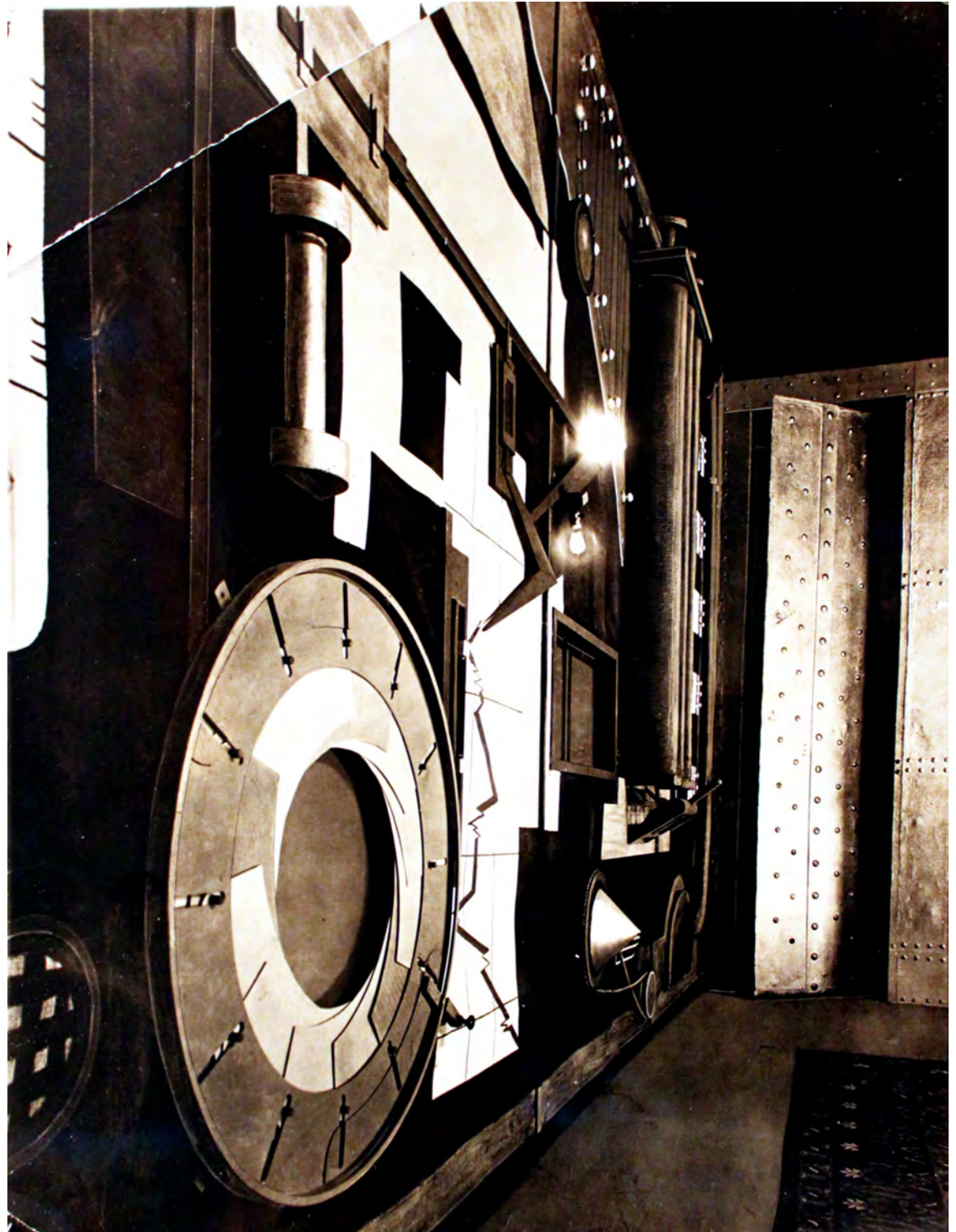


Fig.1.1.06.

el hilo conductor de las propuestas seleccionadas para participar en la exposición. La muestra no pretendía recoger los últimos logros en el ámbito del teatro, sino reunir una serie de creaciones que fueron inspiradas por la técnica contemporánea. Benedikt Fred Dolbin, ingeniero y diseñador gráfico vinculado a la organización de la exposición expuso de esta manera la temática de la muestra vienesa:

*El término teatral comprendido en un sentido tan amplio que une escenografía, figurines, proyectores y gestos de los actores como hermanos, con colaboración técnica, para lograr que se manifieste el efecto teatral.*<sup>19</sup>

La vinculación de los medios técnicos con el teatro en la exposición se reforzó promoviendo una alianza con entre la industria moderna y la industria teatral, y permitiendo que las propias empresas anunciaran sus productos y los expusiesen tanto en la muestra como en el catálogo de la misma. El espectro abarcado por la muestra, mucho más específico que cualquiera de las anteriores exposiciones internacionales de teatro, llevó a diferentes entidades a promover la organización de exposiciones teatrales que complementasen al evento principal. Este fue el caso de la exposición de teatro organizada por el Dr. Joseph Gregor, director de la Colección de Teatro de la Biblioteca Nacional Austríaca<sup>20</sup> que recogía una historia del teatro hasta 1910 o de la organizada por el Museo de la Ciudad de Viena acerca de los logros y realizaciones del Teatro Popular de Viena en los últimos 150 años<sup>21</sup>. Estas exposiciones oficiales se vieron complementadas por las exposiciones de Fauvistas, Cubistas y Constructivistas en la Kunstgalerie Würthle y la Neuen Galerie<sup>22</sup>. Estas exposiciones cumplieron una función complementaria de la exposición de técnica teatral, en la que se mostraron todas las tendencias progresistas y nuevas teorías que se extendieron no solamente a los contenidos de la exposición, sino también al montaje y catálogo de la muestra, ambos obra de Friedrich Kiesler.

### 1.1.3. FRIEDRICH KIESLER EN BERLÍN

*El bastidor electromecánico para W.U.R.*

Friedrich Kiesler no contaba en 1924 con una dilatada experiencia en el ámbito teatral ni en el montaje de exposiciones, sino que su elección se debió al éxito de su innovador montaje escenográfico para la obra *W.U.R.* estrenada en Marzo de 1923 en Berlín y que supuso su primer contacto profesional con el teatro. El Dr. Eugen Robert propietario de dos teatros en Berlín y Viena, conoció a Kiesler en Austria y decidió encargarle el montaje escenográfico para la puesta en escena de una adaptación de la obra *R.U.R.*<sup>23</sup> del dramaturgo checo Karel Čapek que dirigiría el alemán John Gottowt<sup>24</sup>. Esta obra futurista trataba el impacto de la mecanización moderna en la organización social, refleja el debate existente a principios del siglo XX acerca de los límites de la tecnificación mecánica. *R.U.R.* se posicionaba en contra del uso de la mecánica, pero inmediatamente después de su estreno berlinés se convirtió en una referencia de la vanguardia artística maquinista, a lo que contribuyó de manera decisiva la escenografía de Kiesler, conocida como *bastidor electromecánico*. El argumento de la obra en la que los robots asumen el pesado trabajo diario, se vio reflejado en el montaje mecánico de Kiesler que actuaba de manera autónoma y se convertía en un elemento protagonista de la obra. Las propias proclamas de la obra, parecían materializarse en el ámbito teatral a través de la escenografía electromecánica:

*El trabajo lo desempeñarán máquinas vivientes (...). ¡El hombre sólo hará lo que ama! Se deshará de toda preocupación y se liberará de la degradación del trabajo.*<sup>25</sup>

No se conservan una planimetría definitiva o documentación del proceso de concepción de esta escenografía y solamente se conservan dos imágenes y un texto publicado en 1924 por el propio Kiesler titulado *De la nature morte vivante*. Las fotografías muestran un panel con relieve situado en el fondo de la caja escénica del teatro, conformando un decorado maquinista en el que se mezclaban ruedas, pistones, proyecciones cinematográficas, un sismógrafo, múltiples bombillas, un obturador de gran tamaño y un tanagra<sup>26</sup>. Las fotografías de la escenografía no fueron capaces de transmitir su funcionamiento ni la gama cromática del conjunto, reducida a las tonalidades de gris de las fotografías y la mejor descripción es la que proporciona el propio Kiesler en el breve escrito de 1924:

*Primera versión de un decorado electromecánico. La formación rígida cobró vida. El fondo es activo, participa. De la nature morte vivante. Los medios de la animación son: el movimiento de las líneas y contrastes evidentes de colores. (...) Juego de movimientos de luces de colores y focos sobre el fondo. (...) A la izquierda, una gran apertura de diafragma, diámetro de 1,10m. Material: lámina de níquel. El diafragma se abre lentamente: el proyector de película traquetea, sobre la superficie circular se proyecta una película, puesto en marcha rápidamente; la apertura se cierra. A la derecha, incorporado al decorado, un aparato tanagra. Se abre y se cierra. (...) El sismógrafo (en el medio) avanza a empujones. El control de turbinas (centro abajo) rota ininterrumpidamente. El número de productos terminados cambia. Suenan sirenas de trabajo. Megáfonos transmiten órdenes y dan respuestas.*<sup>27</sup>

<sup>19</sup> Dolbin, Benedikt Fred citado en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodier...*, op. cit. p.100.

<sup>20</sup> *Entwicklung des Theater*, Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Viena, 1924.

<sup>21</sup> *Das volkstümliche Theater in Wien seit 150 Jahren*, Museum der Stadt Wien, Viena, 1924.

<sup>22</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., p. 100.

<sup>23</sup> La obra de Karel Čapek *R. U. R.*, acrónimo de *Rossum's Universal Robots*, tuvo una singular trascendencia al introducir el término *robot*, derivado de las palabras *robota* o *robotnik*, asociados a la servidumbre feudal.

<sup>24</sup> La obra modificó el título original *R.U.R.*, acrónimo de *Rossum's Universal Robots*, por *W.U.R.*, *Werstands* Universales Robots, para su estreno en Berlín. Este cambio supone la sustitución del término *Rossum*, nombre de la empresa en la que transcurre la acción y cuya fonética es muy próxima a *Rozum* que significa inteligencia en checo, por *Werstands* similar al término alemán para referirse a inteligencia *Verstand*.

<sup>25</sup> ČAPEK, Karel, *W.U.R., Utopistisches Kollektivdrama in drei Aufzügen*, Leipzig: Otto Pick, 1922, p. 34.

<sup>26</sup> El tanagra es un dispositivo que genera una manipulación óptica mediante el uso de varios espejos que reflejan una imagen modificando su escala. Tras haber sido un recurso popular, con la aparición de las proyecciones lumínicas y cinematográficas había dejado de usarse. Kiesler se puso en contacto con un empresario que gestionaba una atracción con uno de estos dispositivos que empleó para su montaje escenográfico.

<sup>27</sup> KIESLER, Friedrich, “De la Nature Morte Vivante” en KIESLER, Friedrich, (ed.), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, Viena: Verlag Würthle & Sohn, 1924, catálogo exposición, pp. 20-21.



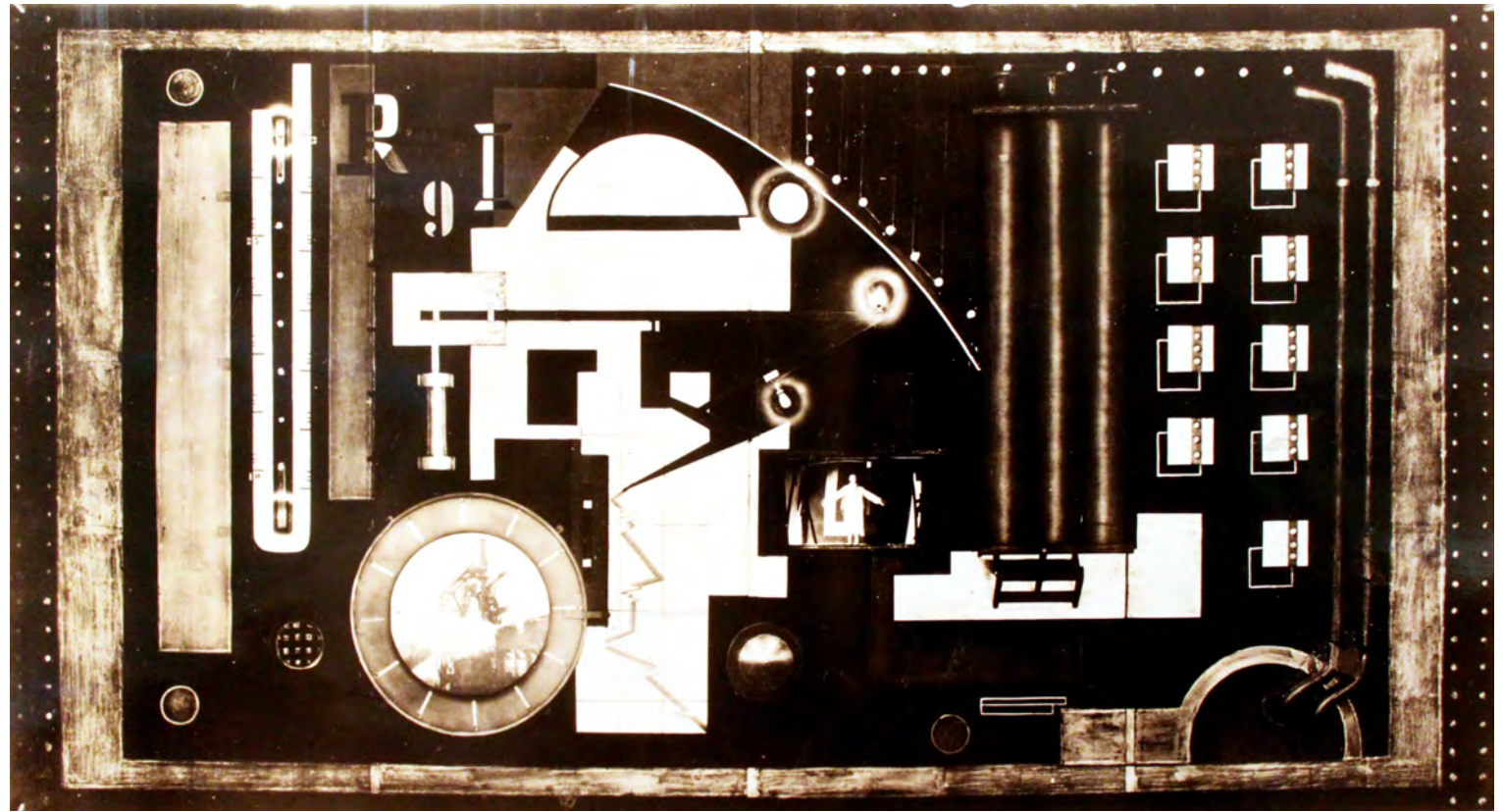


Fig.1.1.07.a



Fig.1.1.07.b



Fig.1.1.07.c

Fig.1.1.07.a.b.c. Friedrich Kiesler, Escenografía para *W.U.R.*, Berlín, 1923. Alzado y detalles de las pantallas para teletransmisión mediante el uso del tanagra y proyecciones cinematográficas.

En la Fundación Kiesler de Viena las fotografías van acompañadas de la descripción: "Decorado móvil para la obra de Karel Capek *R.U.R.* montada en Berlín en 1923. Diafragma a la izquierda y "pantallas" de televisión (realizado con el uso de espejos). Película muda doblada y efecto de televisión empleado por primera vez como medio de escenografía escénica. 1923, Berlín, Kiesler, arquitecto".

Fig.1.1.08. Friedrich Kiesler, Adele Mayer, F.T. Marinetti, Stefi Kiesler, Theo van Doesburg, Enrico Prampolini y Kurt Rathe en la Wiener Kunstgewerbeschule, Viena 1924.

El bastidor electromecánico se convirtió inmediatamente en una referencia de la escenografía teatral de vanguardia europea. Las fotografías de la escenografía aparecieron en publicaciones de toda Europa y de esta manera el bastidor electromecánico inspiró posteriores creaciones como las películas *Ballet Mécanique* de Fernand Léger, *L'inhumaine* dirigida por Marcel L'Herbier<sup>28</sup> o *Metrópolis* de Fritz Lang<sup>29</sup>.

El éxito del montaje permitió a Kiesler entrar en contacto con el entorno del grupo de la revista *G, Material zur elementaren Gestaltung*<sup>30</sup>, que se editó entre Julio de 1923 y Marzo de 1926 y editada por Hans Richter y contaba con colaboradores como Werner Graeff, El Lissitzky, Mies van der Rohe, Theo van Doesburg, Ludwig Hilberseimer, Hans Arp, Kurt Schwitters, Piet Mondriaan, Naum Gabo, Antoine Pevsner, George Grosz, John Heartfield, Tristan Tzara y Man Ray<sup>31</sup>. Berlín era uno de los epicentros del arte de vanguardia y a través del montaje de *W.U.R.* Kiesler trabó contacto con muchos de los líderes de los movimientos de vanguardia que se concentraban en la ciudad a comienzos de los años veinte. Kiesler recordaba de esta manera su encuentro con Van Doesburg:

*Tras la segunda representación, mientras de noche atravesábamos la escena un hombre se acercó. Era alto. Recuerdo que vestía camisa negra y corbata blanca y un monóculo ajustado; en las manos llevaba guantes de elegante gamuza y con poco pelo. Era Van Doesburg. Me empujó a un lado y preguntó: “¿Dónde está Kiesler?” Estupefacto por el comportamiento de este desconocido dije: “Soy yo” señalándome. Evidentemente sorprendido, dijo, “¿Él es Kiesler?” e hizo una señal, como cuando uno llama a su banda. La banda se acercó y eran Kurt Schwitters, Hans Richter, Moholy-Nagy, El Lissitzky y Werner Graeff. Se aproximaron, me agarraron sin decir una palabra, me levantaron y me llevaron a un club a seis o siete manzanas de allí, donde encontramos a Mies van der Rohe y pasamos toda la noche hablando de arquitectura y del teatro del futuro.”<sup>32</sup>*

Esa cuestión, el teatro del futuro, era algo que ocupaba a muchos miembros de la vanguardia europea que trataban de abordar la reforma del teatro desde diferentes ámbitos. Uno de los más intensos fue la reforma de la arquitectura teatral, con el que Kiesler se encontró frente a frente también durante la representación de *W.U.R.* en el Theater am Kurfürstendamm. Este teatro privado había sido construido en 1921 por el arquitecto húngaro Oskar Kaufmann<sup>33</sup>, uno de los más reconocidos expertos en la construcción de teatros que en ese momento ya había abordado la construcción del Hebbel Theater, la Volksbühne, la Krolloper y varias salas de cine en Berlín. Sin embargo el Theater am Kurfürstendamm era un teatro con una configuración espacial clásica, próxima a la tipología teatral barroca, con 865 localidades y una caja escénica convencional. Este espacio recién inaugurado conservaba una estructura jerarquizada anacrónica y que no parecía adecuada para la inclusión de las novedosas escenografías que la vanguardia tenía en mente y que estimularon la futura acción escénica de Kiesler.

#### 1.1.4. “LOS BASTIDORES EXPLOTAN”

*El montaje expositivo y el catálogo de Friedrich Kiesler*

El 19 de Octubre de 1923 *W.U.R.* fue estrenada en Viena, con cambios en el elenco de actores, pero manteniendo la escenografía de su estreno. Friedrich Kiesler reconocido tras el éxito de sus montajes berlineses como uno de los escenógrafos más radicalmente modernos de Europa, recibió entonces un encargo de gran entidad con el que volver a Viena. La *Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien*, le ofreció asumir la organización del montaje, catálogo y publicidad de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Kiesler contaría con la colaboración del historiador de arte Hans Teitze<sup>34</sup> para realizar la selección y recopilación de material a exponer y con Benedikt Fred Dolbin<sup>35</sup> como asesor técnico y económico de la muestra.

De cara a la organización de la exposición Kiesler podía contar con los espacios del Konzerthaus de Viena, con la única limitación impuesta por la dirección del teatro de que no se fijase ningún elemento sobre las paredes del recinto, para evitar dañarlas. Según el relato del propio Kiesler, los elementos a exponer serían:

*A exponer: 1. Documentos sin marco. 2. Documentos con marco. 3. Maquetas. 4. Fotografías. 5. Figurines 6. Carteles. Cantidad de objetos: 600. Objetivo: ya que el sistema expositivo clásico es un recurso museístico romántico, el ornamento de la paredes una patraña decorativa, debería buscarse un medio para romper la rigidez espacial, de tal modo que la arquitectura espacial obligue al visitante a no saltarse nada; a percibir cada objeto. Presupuesto: 4000 francos franceses.*<sup>36</sup>

Ante esta limitación impuesta, Kiesler propuso la instalación de unas construcciones modulares que, despegadas de las paredes, se convertían en armazones tridimensionales de soporte de la documentación y maquetas, organizando los recorridos y estructurando los contenidos de la exposición. Las construcciones de madera se organizaban en base a dos



Fig.1.1.08.

<sup>28</sup> Adolf Loos tras asistir al estreno de la película *L'inhumaine* estableció la siguiente comparación “El arquitecto (...) más moderno de Francia, Mallet-Stevens, realizó una gran oda a la monumentalidad de la técnica moderna y utópica. Conocemos algo similar a través de la escenificación de *Sache Makropoulos*, el drama utópico de los hermanos Čapek, que creó el pintor Kiesler. Pero en ella se añade la profundidad ilimitada del espacio, la escena cambiante y la actividad llevada a la locura del ingeniero y sus ayudantes.” Loos afirmó equivocadamente que Kiesler había creado la escenografía de *Sache Makropoulos* en lugar de la de *W.U.R.* Ver LOOS, Adolf, “L’Inhumaine! Histoire Féérique”, *Neue Freie Presse*. Viena: 29 de Julio de 1925, p. 9.

<sup>29</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., pp. 70-83.

<sup>30</sup> La revista era un medio de difusión de la arquitectura y el arte vinculado al dadaísmo y constructivismo, continuando la línea de la publicación constructivista del ruso El Lissitzky *Veshch-Objet-Gegenstand* publicada entre 1922 y 1923 y la revista dadaísta *Merz* dirigida por Kurt Schwitters entre 1923 y 1932. A partir del tercer número de la revista, el subtítulo se cambió a *Zeitschrift für elementaren Gestaltung*.

<sup>31</sup> ADES, Dawn, “G”, en ADES, Dawn (ed.), *The Dada Reader. A Critical Anthology*, Tate Publishing, Londres, 2006, p. 306.

<sup>32</sup> BOTTERO, María, *Frederick Kiesler. Arte Archittetura Ambiente*, Electa, Milán, 1995, p. 53.

<sup>33</sup> Oskar Kaufmann, 1873-1956.

<sup>34</sup> Hans Karl Tietze (1880-1954).

<sup>35</sup> Benedikt Fred Dolbin frecuentemente citado como B. F. Dolbin (1883-1971).

<sup>36</sup> KIESLER, Friedrich, “Ausstellungssystem Leger und Trager”, *De Stijl*. Leiden: 1925, año VI, nº 10 y 11, Serie XII, p.13 citado en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., pp. 108-110



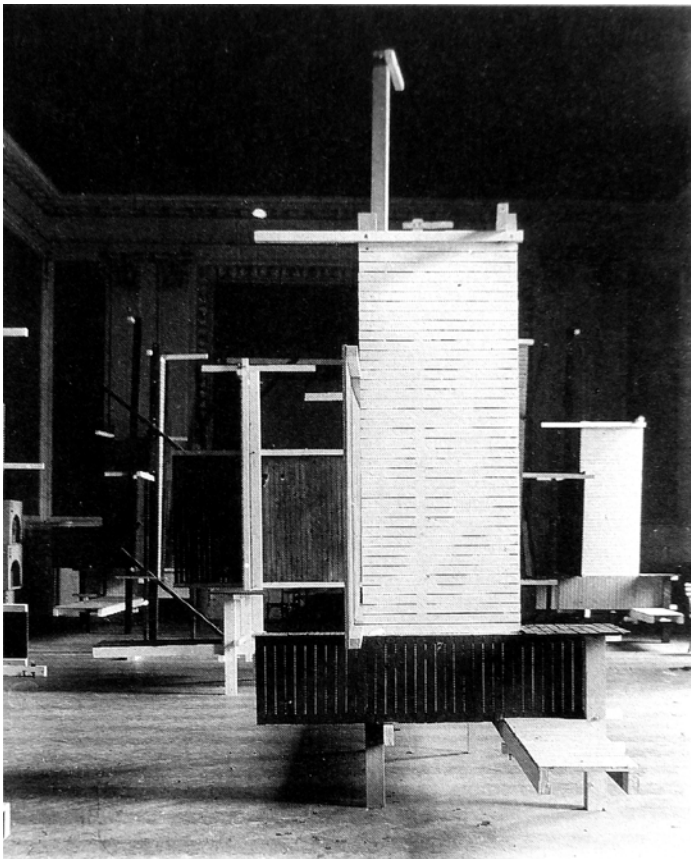


Fig.1.1.09.

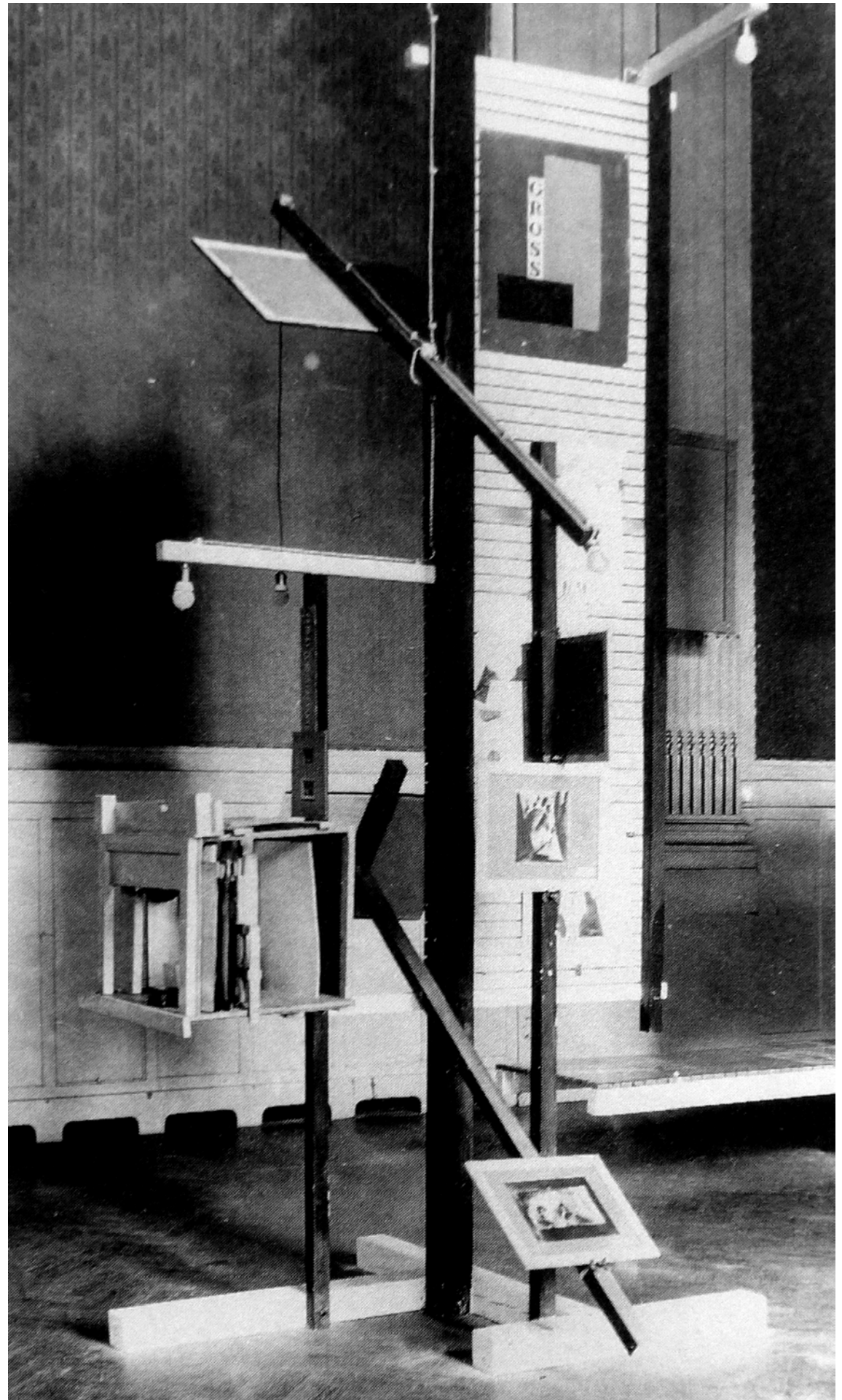


Fig.1.1.10.

Fig.1.1.09/10. Friedrich Kiesler, *Montaje expositivo para la muestra de teatro*, Wiener Konzerthaus, Viena, 1924.

Fig.1.1.11/12. Friedrich Kiesler, *Montaje expositivo para la muestra de teatro*, Wiener Konzerthaus, Viena, 1924.



módulos, el *Leger Type* y el *Träger Type*:

*Solución: la construcción de dos construcciones espaciales, tipo expositor y tipo portador. Del tipo L (Leger, expositor) se utilizan 12 unidades, del tipo T (Träger, portador) 6 unidades. Las construcciones se disponen libremente en el espacio, se rodean y se crean de tal manera que en cada uno de sus lados ofrecen un aspecto completamente diferente. La distancia de paso en el perímetro de cada construcción es de 1,5 a 2 metros.*

*El tipo L consta de tres cuartas partes de superficies horizontales y un cuarto de superficies verticales. Sirve principalmente para la exposición de maquetas que se “exponen” sobre su superficie horizontal y o se cuelgan de la vertical.*

*El tipo T se compone de un armazón abierto, unido por una superficie vertical. Las tres visiones: desde abajo hacia arriba, desde arriba hacia abajo y horizontalmente círculo determinan la forma del tipo T. Sirve para el alojamiento de imágenes enmarcada o masivas, que se cuelgan de sus barras mediante pinzas móviles diseñadas especialmente (desmontables). A través de la superficie vertical, el tipo T también puede alojar documentos sin marco.<sup>37</sup>*

El tipo T, se componía de varios elementos de madera verticales que permitían colgar imágenes o maquetas y estructuras diagonales para independizar y destacar determinados documentos. El tipo L, expositor, tendría una composición horizontal y serviría para la exposición de maquetas y figurines. Ambos modelos se agrupaban libremente y de manera variable en el espacio, dando lugar a una composición de conjunto abierta, asimétrica y dinámica. Kiesler no limitó las construcciones a su mera funcionalidad expositiva, sino que las estructuras de madera se prolongan en el espacio, estableciendo relaciones con el espacio circundante y con otras construcciones próximas.

El color era un elemento fundamental de la estructura, empleándose el blanco para los elementos de soporte de madera y colores vivos para las superficies, elegidos en relación con la documentación que se iba a exponer sobre ellos. Toda la estructura se conforma con piezas modulares atornilladas, permitiendo una cierta flexibilidad en el montaje y la reutilización de los elementos tras la exposición. La iluminación se integraba en la estructura blanca de soporte, de la que descolgaban las bombillas que se disponían en vertical u horizontal en función de las necesidades lumínicas del expositor particular o de la iluminación ambiental del espacio.

*COLOR: el armazón y las superficies de parrilla son de colores. La elección de los colores se hace en función de los trabajos a los que sirven de fondo.*

*LUZ: el espacio expositivo está oscurecido, la iluminación es artificial, el camino se encadena entre las construcciones con linóleo gris, corcho o goma, en caso de emergencia recubierto con pintura al óleo gris. La construcción del armazón se traza de tal forma que sirve para la colocación de bombillas que posibilitan una iluminación individual de los trabajos individuales o grupos de trabajo.<sup>38</sup>*

Adicionalmente el sistema contaba con plataformas, hornacinas y vitrinas giratorias con cierre para la exposición de elementos de especial valor o frágiles, junto a otros mecanismos móviles para la exposición de fotografías. El desarrollo tridimensional de las construcciones daba lugar a superficies con diferente orientación sobre las que disponer la documentación, obligando además a establecer un recorrido y posibilitando la creación de un discurso y relaciones a través del recorrido personal del espectador.

*La ordenación espacial de los tipos L y T por una parte a través de su montaje espacial específico por otra parte la sala de exposiciones no puede ser percibida de manera simultánea, sino que los trabajos solamente podrán verse de manera sucesiva. Así se produce un momento de sorpresa óptico, que sólo puede conseguirse al poner en primer plano a cada uno de los objetos.<sup>39</sup>*

El propio Kiesler valoraba de esta forma los resultados del sistema expositivo L-T:

*Resultado: triple espacio de documentación, a pesar de no usar las superficies de pared de las salas. Abaratamiento de los costes de producción para grandes exposiciones mediante la reducción de la dotación a dos tipos, cuyas partes constructivas están tipificadas.*

*Rápido montaje y desmontaje; sistema expositivo transportable. Ningún daño en las hojas al pegar, atornillar,...*

*Ningún daño a las paredes de la sala al enganchar, pintar, pegar, clavar.<sup>40</sup>*

*Seguridad absoluta contra el robo.*

*Demostración orgánica de trabajos relacionados, actividad totalmente independiente de cada trabajo.<sup>41</sup>*

La acogida general del sistema expositivo fue buena, pero dio lugar a una gran controversia, parece que saldada favorablemente a favor de la propuesta de Kiesler en críticas como la del *Neuen Freien Presse*:

*El nuevo sistema constructivo tipo Träger y Leger, presenta un significativo ahorro de espacio frente al sistema expositivo tradicional, aportan una mejoría y aumentan la impresión general de una exposición extraordinariamente moderna.<sup>42</sup>*

Sin embargo las críticas más elogiosas fueron las que enunció Theo van Doesburg, líder de De Stijl, que había acudido a

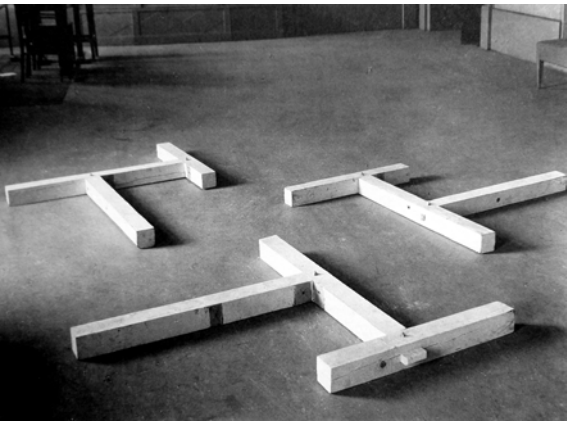


Fig.1.1.11.

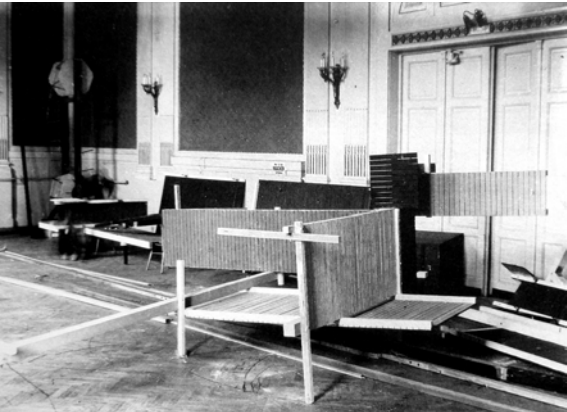


Fig.1.1.12.

<sup>37</sup> Ibídem

<sup>38</sup> Ibídem

<sup>39</sup> Ibídem

<sup>40</sup> “PRENSAS DE TORNILLO: en las paredes parrilla se colocan hojas fijadas en sus laterales por pequeñas prensas de tornillo, cuyos ejes pasan por las hendiduras de la parrilla. Cada tamaño y cada dimensión de los documentos se pueden unir o clavar de esta manera sin que las hojas o la pared tras ellas se dañen por los remaches o clavos” Ibídem.

<sup>41</sup> Ibídem.

<sup>42</sup> “Die internationale Ausstellung neuer Theatertechnik“, *Neue Freie Presse*. Viena: 24 de Septiembre de 1924, p. 7. Citado en LÉSAK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., p. 107.



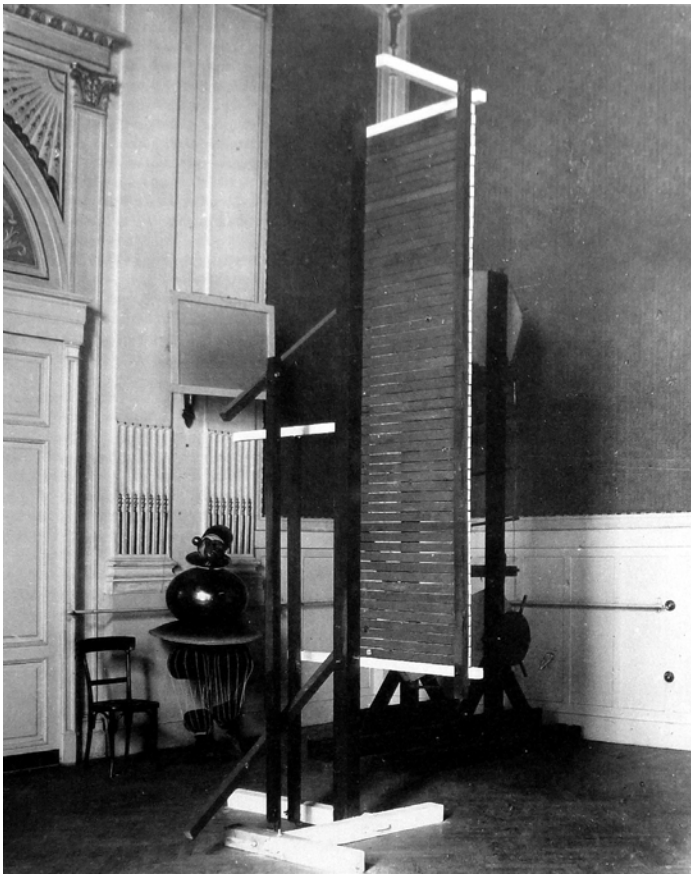


Fig.1.1.13.



Fig.1.1.14.

Fig.1.1.13/15. Friedrich Kiesler, Montaje expositivo para la muestra de teatro ante una de las figuras del *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, Wiener Konzerthaus, Viena, 1924.

*Nótese que detrás del expositor de Kiesler aparece uno de los elementos mecanizados para la exposición móvil de fotografías.*

Fig.1.1.14. Friedrich Kiesler, Enrico Prampolini y Theo van Doesburg en la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, 1924.

Viena para impartir una conferencia en Octubre de 1924. Van Doesburg resumió sus impresiones acerca del sistema de Kiesler en un artículo publicado en *Neues Wiener Journal*, en el que consideraba superado el sistema de exposición tradicional, basado en la sucesión de obras en la continuidad de las paredes del recinto, sustituyéndolo por la visión espacial, funcional y formal de Kiesler, que, en su opinión, cumplía con las exigencias expuestas a este respecto en el *Congreso Internacional de Dusseldorf*, celebrado en Mayo de 1922:

*Es extremadamente importante y optimista que el festival de música y teatro de Viena encontrara una solución práctica y económica en el sistema expositivo creado por Friedrich Kiesler. (...) A través de este métodos expositivo espacial, la exposición de técnica teatral mostró el camino de cómo se obtendría el sistema expositivo moderno en el futuro mediante esta muestra de trabajo colectivo.*<sup>43</sup>

La intervención de Kiesler no se limitó al montaje expositivo, sino que organizó un microcosmos, en la que expandió el principio generador de la exposición al diseño gráfico del logotipo, los carteles, entradas y catálogo de la exposición. El catálogo empleó una maquetación radical diseñada por Kiesler que se compuso en sintonía con los principios del sistema expositivo, por lo que imágenes y textos se componen en vertical y horizontal indistintamente, compartiendo páginas y separándose únicamente mediante la orientación de la composición.

El logotipo consistía en un círculo negro sobre el que se disponían las letras iniciales del festival: una T roja y de mayor tamaño que hace referencia al Teatro como centro del evento y otras tres letras mayúsculas M, F, W negras de menor tamaño que se refieren a Música, Festival y W de Viena (*Musik un Theaterfest der Stadt Wien*, 1924). Las letras negras intentaban generar un efecto dinámico disponiéndose de tal manera que generasen un movimiento circular, en torno a la T monumental, de diferente color y tamaño<sup>44</sup>. Junto a esto dos líneas verticales negras acogían el lema de la exposición (*Musik un Theaterfest der Stadt Wien*, 1924) y tres horizontales rojas el título de la exposición (*Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*), el lugar de celebración (*Konzerthaus*) y el nombre de la sociedad promotora del evento (*Gesellschaft zur Foerderung Moderner Kunst*). El único elemento adicional dispuesto libremente es el nombre del propio Kiesler, en pequeño y en el margen inferior izquierdo, tratando de tomar el mínimo protagonismo y ajeno a la composición general del cartel<sup>45</sup>.

La radical intervención expositiva de Kiesler supo aprovechar los condicionantes impuestos por la dirección de la Wiener Konzerthaus, para proponer un sistema innovador y austero, que establecía un contraste entre el sistema de listones de madera del sistema L-T y el ornamento de la carpintería empleada en puertas y paredes del teatro. Las fotografías que se conservan de la exposición muestran ese contraste formal y compositivo, potenciado por la asimetría y el cromatismo de las construcciones de Kiesler en las salas de la Konzerthaus.

El montaje expositivo de Kiesler conformó el marco ideal para la realización de la exposición vienesa y estableció un paralelismo con sus objetivos, basados en la reforma de las estructuras teatrales anacrónicas a través de la implementación de la técnica y estética modernas. El listado de obras expuestas en la IAT documenta la poderosa y masiva irrupción de los movimientos de vanguardia en el ámbito conservador del teatro, en ese momento mayoritariamente regido por el academicismo y la pervivencia del modelo del teatro monárquico y burgués naturalista y realista. La muestra vienesa, de ámbito europeo, supuso una amalgama heterogénea de maquetas, planos, partituras, figurines,... en la que participaron la práctica totalidad de los grupos de vanguardia: el Cubismo francés estuvo representado con obras de Georges Braque y Fernand Léger, que estrenó su obra *Ballet Mécanique* en la exposición vienesa, junto a artistas como Hélène Perdriat, Irène Lagut o Marie Laurencin colaboradores habituales de Rolf de Maré o Serge Diaghilev; la Bauhaus, en pleno proceso de reformulación en ese momento, contó con la presencia de obras del expresionista Lothar Schreyer, el constructivista húngaro László Moholy-Nagy, el director del Taller de Teatro Oskar Schlemmer, o los alumnos Kurt Schmidt, George Adams Teltscher y Theodor Bogler; el Dadaísmo contó con la presencia de Hans Richter, George Grosz y Kurt Schwitters con su *Merzbühne*; el Futurismo presentó a veinte arquitectos, pintores y escultores futuristas liderados por Enrico Prampolini; la vanguardia soviética estuvo representada por los montajes realizados en los teatros de los directores Meyerhold, Tairov y Foregger por artistas como Georgy Jakulov, El Lissitzky, los hermanos Stenberg, Aleksandr Vesnin y Aleksandra Exter entre otros;... Una amplia representación proveniente de toda Europa que contó con la destacada ausencia del movimiento holandés *De Stijl*, por un problema de gestión del envío que provocó la ausencia de autores vinculados a este movimiento, lo que causó la notable ausencia de la obra del húngaro afincado en Holanda Vilmos Huszár<sup>46</sup>.

En este elenco de artistas vinculadas por su uso de la técnica contemporánea dentro de estos movimientos de vanguardia o como aportaciones singulares provenientes de países tan distantes como Finlandia o Suecia destacó la aportación singular de tres nacionalidades en el ámbito de la arquitectura teatral: el Futurismo Italiano, el Constructivismo Soviético y los anfitriones austríacos.

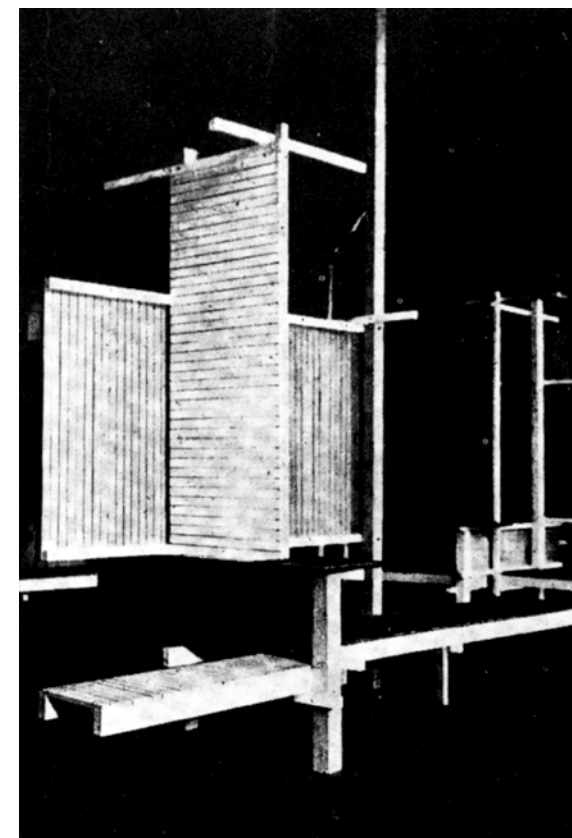


Fig.1.1.15.

<sup>43</sup> Theo van Doesburg, "Das Problem einer aktiven Ausstellungsmethode", *Neues Wiener Journal*. Viena: 31 de Octubre de 1924, p.5.

<sup>44</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>45</sup> Kiesler se encargó también de la realización del cartel de la Exposición Internacional de Arte Moderno, organizada también por la Gesellschaft zur Förderung Moderner Kunst in Wien, consistente en tres formas básicas un rectángulo verde, otro rojo y un círculo blanco, conformando estos dos últimos la letra i de internacional.

<sup>46</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., pp. 100-102.





Fig.1.2.02.



Fig.1.2.01.

Fig.1.2.01. Enrico Prampolini, *Ritratto di F. T. Marinetti. Sintesi plastica*, 1924-1925.

Fig.1.2.02. Enrico Prampolini, *Boceto de escenografía para // Tamburo di Fuoco*, 1920.

Fig.1.2.03. Umberto Boccioni, *Serata Futurista en Milán*, 1911.

# 12

## Del Teatro de Variedades al Teatro Magnético

La aportación Futurista a la exposición teatral de Viena.

### 1.2.1. LOS MANIFIESTO TEATRALES FUTURISTAS

*Del Teatro de Variedades al Teatro Sintético*

El radical cambio cultural y socioeconómico que acogieron los movimientos futuristas en Italia en 1909 y poco después en la Rusia Zarista, había fomentaba el entusiasmo por la tecnología en un programa estético y político a gran escala. Anunciado con gran notoriedad el 20 de Febrero de 1909 en la primera página del periódico francés *Le Figaro* por Filippo Tommaso Marinetti, el *Manifiesto Futurista* y la ideología del Futurismo solicitaban un nuevo mundo en el que “tiempo y espacio hubiesen muerto”. No resulta exagerado decir que el Futurismo fue el primer movimiento artístico del siglo XX que adoptó exaltadamente la tecnología de la máquina<sup>1</sup>. Reyner Banham señaló en su libro *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, cómo la presencia de la máquina se había sentido con especial énfasis en Italia, en la que la gente se encontró “en la puerta de sus palacios ancestrales” con la tecnología que estaba reformando los entornos urbanos<sup>2</sup>.

Conocidos por su trabajo en pintura, escultura, música y arquitectura, los Futuristas fueron también uno de los primeros movimientos en el SXX en tomar consciencia del impacto total de las máquinas en la transformación los dispositivos teatrales en aparatos dinámicos y sensoriales a través de la técnica. En 1909 los Futuristas se encontraron en disposición de proponer una reforma teatral y la creación de un nuevo tipo de drama que requería un cambio radical en todos los aspectos de la producción teatral: desde la función del teatro en la sociedad a las expectativas de la audiencia, de la forma de las representaciones a sus puestas en escena, de la actuación a la escenografía<sup>3</sup>. En esta reforma participaron artistas pertenecientes a múltiples disciplinas vinculadas al Futurismo, ya que el movimiento atrajo a artistas de todos los campos y los puso en contacto, por lo que se fomentaron las colaboraciones mutuas, de manera que el teatro futurista se vinculó inmediatamente a la investigación en otras disciplinas artísticas.

Cuando publicó el *Manifiesto Futurista*, Marinetti ya era un conocido dramaturgo tras la publicación de sus obras *Le Roi Bombance* y *Poupées Électriques* en 1905 y 1909 respectivamente<sup>4</sup>. Más allá de la enorme cantidad de manifiestos que los futuristas lanzaron abarcando todos los ámbitos de la vida cotidiana y del mundo del arte, sus autores utilizaron las representaciones teatrales y recitales para transmitir los conceptos esenciales del movimiento. Las primeras representaciones futuristas entre 1909 y 1914 se regían por el concepto enunciado por Marinetti de *serate*, recitales poéticos basados en la activación del público a través de una mezcla explosiva de arte, acción política y provocación.

Sin embargo, la nueva relación entre actor y público no era la única aspiración del Futurismo para el teatro, sino que buscaban la construcción de un teatro completamente nuevo y revolucionario, correspondiente a la era maquinista moderna:

*Es necesario introducir en el teatro el sentimiento de dominación de la Máquina... las nuevas ideas actuales y los grandes descubrimientos de la ciencia.*<sup>5</sup>

Los futuristas buscaban establecer un nuevo modelo de espectáculo teatral, que prescindiese de la estructura del teatro clásico y propusiese un modelo alternativo que correspondiese al desarrollo técnico, social y estético modernos. Tras varios años de experiencias con el formato de *serate*, Marinetti encontró una fórmula teatral que permitía romper la estructura rígida y académica del teatro burgués de principios de siglo en los *music-halls*, los cabarets, los circos, los *nightclubs*, el *vaudeville*, los *café-concert* y los espectáculos de variedades que conoció en sus viajes por París, Londres y Berlín. Su propia experiencia fue el origen del manifiesto publicado el 29 de Septiembre de 1913<sup>6</sup> titulado *Teatro de Variedades*. Estos espectáculos “nacidos con la electricidad, no tienen tradición alguna, ni maestros, ni dogmas y se nutren de la veloz actualidad” ofrecían una suma de técnica moderna, ruido, dinamismo, eventos simultáneos, sorpresa y humor que Marinetti pretendía utilizar para plantear su reforma teatral y construir “la maravilla futurista producida por la mecánica moderna”<sup>7</sup>. El manifiesto se pronunciaba contra la tradición teatral buscando “prostituir sistemáticamente en escena todo el arte clásico” y a la vez contra el teatro contemporáneo:

*Sentimos un asco profundo por el teatro contemporáneo porque se mueve estúpidamente entre la reconstrucción histórica y la reproducción fotográfica de nuestra vida cotidiana; teatro minucioso lento analítico y diluido, en absoluto digno de la edad de la lámpara de petróleo.*<sup>8</sup>



Fig.1.2.03.

<sup>1</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the transformation of performance*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2010, pp. 7-11.

<sup>2</sup> BANHAM, Reyner, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós, Barcelona, 1985.

<sup>3</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 156.

<sup>4</sup> KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, Nueva York: PAJ Publications, 1986, p. 3.

<sup>5</sup> MARINETTI, Filippo T., SETTIMELLI, Emilio y CORRA, Bruno, “Manifiesto de los dramaturgos futuristas”, 1911, en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 27.

<sup>6</sup> Inicialmente se publicó como un panfleto independiente para ser publicado posteriormente en *Lacerba* con algunas modificaciones en Octubre de ese mismo año, en el *London Mail* en Noviembre y en la publicación de Gordon Craig *The Mask* bajo el título “In Praise of the Variety Theatre” en Enero de 1914.

<sup>7</sup> MARINETTI, Filippo T., “El Teatro de Variedades”, 1913 en KIRBY, Michael, y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 24.





Fig.1.2.04.

En su lugar el Teatro de Variedades proponía un espectáculo dinámico “capaz de destruir todas nuestras concepciones de perspectiva, proporción, tiempo y espacio”, producto de la técnica moderna y el cine y no basado en un argumento literario lógico argumento lógico<sup>9</sup>:

*Es absolutamente necesario destruir toda lógica en el espectáculo.*<sup>10</sup>

El antiacademicismo que el *Teatro de Variedades* planteaba no se refería únicamente a la ruptura de la estructura de la acción escénica, sino que también pretendía afectar a la estructura espacial del teatro. Frente a la rígida división espacial entre escena y auditorio de los teatro convencionales, los futuristas pretendían tomar de los teatros de variedades la ruptura de este límite que éstos no respetaban. La “cuarta pared” era sistemáticamente traspasada en estos espectáculos dirigiéndose personalmente al espectador e incluso, en algunos de ellos como el cabaret, abandonando el actor la escena y adentrándose en el auditorio. Esta nueva orientación de la actuación escénica abría nuevas posibilidades de acción escénica y, además, impedía al espectador permanecer pasivo contemplando la acción escénica:

*El Teatro de Variedades es el único que utiliza la colaboración del público. Éste no permanece estático como un estúpido voyeur, sino que participa ruidosamente en la acción (...). Y gracias a que el público colabora de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla al mismo tiempo sobre el escenario, los palcos y la platea.*<sup>11</sup>

A comienzos de 1915 Marinetti, Corra y Settimelli firmaron conjuntamente el *Manifiesto del Teatro Futurista Sintético*, en el que se introduce un nuevo concepto que resultaría esencial para el posterior devenir de la dramaturgia futurista, la síntesis. El término hace referencia a un tipo de teatro breve, obtenido basado en la brevedad mediante la compresión y desestructuración de obras tradicionales<sup>12</sup>, aunque también engloba al concepto desarrollado por Bruno Corra en el que síntesis se utiliza como punto de unión de las artes<sup>13</sup>, muy próximo al concepto de *Gesamtkunstwerk* enunciado por Richard Wagner.

*Sintético. Es decir, brevísimo. Comprimir en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos.*<sup>14</sup>

La reducción de las obras para adaptarse al esquema de la síntesis futurista, rompe la estructura lógica y lineal de las obras y se dirige hacia la experiencia estética en lugar de a la transmisión de un argumento concreto. Marinetti había puesto a prueba este formato en Italia y en su viaje a Rusia en Febrero de 1914 en el taller del director ruso Vsévolod Meyerhold, que recordaba así la experiencia:

*Él (Marinetti) solicitó a un grupo de actores que había acabado de representar Antonio y Cleopatra para él, el argumento de Otelo de manera improvisada. Tras tres minutos de discusión en la escena acerca de las principales características, el grupo representó un resumen de tres minutos de la obra.*<sup>15</sup>

La experiencia relatada por Meyerhold muestra claramente otra de las características del teatro sintético: la improvisación. Al restarle importancia al argumento de la obra se busca crear una sinfonía dinámica en la que intervendrían los gestos, la luz, el sonido y la palabra operando en un plano de igualdad. Esta “sinfonía dinámica y fragmentaria de gestos, palabras, ruido y luces” se dirigiría a los sentidos de los espectadores, en lugar de a la transmisión de un argumento lineal. La brevedad de las piezas permite encadenar varias obras diferentes, de manera que incluso se superpongan, dando lugar a otro de las conquistas de este manifiesto, la simultaneidad de acción y ambiente. La importancia de este concepto debe verse en relación al lenguaje cinematográfico y a su capacidad para desplazar la acción en el espacio y en el tiempo, algo que Marinetti intentaba replicar a través de la simultaneidad de acciones en el espacio teatral<sup>16</sup>.

*Estamos convencidos de que mecánicamente, a fuerza de brevedad, se puede llegar a un teatro absolutamente nuevo, en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista. Nuestros actos podrán ser incluso instantes, y durar por tanto pocos segundos. Con esta brevedad esencial y sintética, el teatro podrá sostener e incluso vencer la competencia con el Cinematógrafo.*<sup>17</sup>

El manifiesto supone una ruptura con la tradición dramática occidental desarrollado desde Grecia hasta el teatro Realista contemporáneo. Por las características de la acción escénica del teatro sintético este se dirigiría contra la fragmentación existente entre la escena y el auditorio, tratando de prescindir del arco proscenio y fomentando una nueva relación acción escénica y espectador, de cara a construir un teatro total<sup>18</sup> en el que todos los medios se dirigen a estimular los sentidos del espectador.

El teatro sintético futurista supone un paso hacia una representación abstracta, no lineal y dinámica<sup>19</sup>, en la que se rompe la estructura lógica del Simbolismo, Realismo y Naturalismo, abriendo el camino de experimentación que posteriormente recorrerían tanto el Futurismo como el Dadaísmo, Surrealismo o el Teatro del Absurdo entre otros<sup>20</sup>.

Fig.1.2.04. Fotografía de Enrico Prampolini.

Fig.1.2.05. Carta de Enrico Prampolini a Adolf Behne fechada el 17 de Diciembre de 1923. Subrayados en la misma aparecen los nombres de Altman, Batlin (sic), Exter y Kisler (sic) (*Von Deutschen: Kisler...*)

Sin embargo el estallido de la Primera Guerra Mundial, que los futuristas anhelaban forma parte de la introducción del manifiesto del Teatro Futurista Sintético en el que se afirman estar “esperando nuestra gran guerra, tan invocada” supuso una interrupción que impidió la materialización del espacio futurista que la conclusión de este manifiesto anunciaba:

*Pronto tendremos en Milán el gran edificio metálico, animado por todas las complejidades electromecánicas, que nos permitirá representar escénicamente nuestras concepciones más libres.*<sup>21</sup>

### 1.2.2. ESCENOGRAFÍA FUTURISTA

*El espacio escénico polidimensional de Enrico Prampolini*

Enrico Prampolini recibió el encargo por parte de Kiesler de coordinar la sección Futurista del la exposición teatral de Viena. Pese a su juventud, Prampolini era en esos momentos una de las figuras más activas y reconocidas del Futurismo y su principal representante en el ámbito teatral. Desde que se incorporó al movimiento comenzó la formulación del cuerpo teórico de su reforma del espacio teatral. Esta actividad se intensificó en los años veinte cuando inició su colaboración con publicaciones de vanguardia de toda Europa (*Der Sturm*, *L'Esprit Nouveau*, *De Stijl*, *Ma*, *Broom*, *Her Overzicht*,...), se hizo miembro de asociaciones artísticas como la Sociedad Internacional de Arte Moderno de Berlín y Nueva York o la Unión Internacional de Intelectuales de París y abordó la publicación de la revista de arte futurista *Noi*, que él mismo dirigía.

A través de esta publicación se produjo el primer contacto entre los futuristas y Kiesler, concretamente para un número especial de la revista dedicado al teatro. Prampolini sabiendo del éxito del montaje escénico del austríaco en Berlín para la obra *W.U.R.* envió una carta al crítico de arte alemán Adolf Behne, fechada el 17 de Diciembre de 1923, en la que además de documentación acerca de la obra de Alexandra Exter y otros artistas soviéticos le pide información sobre la obra del “alemán Kisler”<sup>22</sup>, en referencia a Kiesler, que en ese momento trabajaba en Berlín. El número especial de *Noi* se publicó finalmente en la primavera de 1924 con el título de “Teatro e Scena Futurista” e incluyó dos imágenes del montaje de Kiesler para *W.U.R.* junto a textos<sup>23</sup> y fotografías de realizaciones del teatro de vanguardia soviético, francés, checoslovaco, alemán, holandés y letón<sup>24</sup>.

Tras la Primera Guerra Mundial, la actitud respecto a la máquina se modificó y pasó de ser un referente estético a ser un objeto de estudio por sus características y posibilidades, que se exploraron con especial intensidad en el ámbito teatral<sup>25</sup>. En ese momento los Futuristas buscaron transformar el espacio escénico directamente a través de la introducción de medios eléctricos y maquinaria. El manifiesto *Arte meccanica. Manifiesto Futurista* firmado por Enrico Prampolini, Vinicio Paladini e Ivo Panaggi también publicado en la revista *Noi* suponía la constatación de este cambio:

*Lo que nosotros llamamos Arte Mecánica, es decir, la máquina adorada y considerada como símbolo, fuente y maestra de la nueva sensibilidad artística, nació con el primer manifiesto Futurista, en 1909, en la ciudad más mecánica de Italia: Milán. (...)*  
*Ahora tras innumerables batallas, tentativas, investigaciones y obras realizadas, victorias indiscutibles, sentimos la necesidad de liberarnos de los últimos avances de la vieja sensibilidad, para crear definitivamente la nueva estética inspirada por la Máquina. (...)*  
**NOSOTROS LOS FUTURISTAS QUEREMOS:**  
*1º que de la máquina se tome el espíritu y no la forma exterior, creando composiciones que se empleen cualquier medio expresivo y cualquier elemento mecánico.*  
*2º que estos medios expresivos y elementos mecánicos estén coordinados por una ley lírica original y no por una ley científica importada*  
*3º que por esencia de la máquina se entienda su fuerza, sus ritmos y la infinita analogía que la Máquina sugiere*  
*4º que la Máquina así concebida se convierta en la fuente inspiradora de la evolución y el desarrollo de las artes plásticas.*<sup>26</sup>

Giacomo Balla realizó una de las primeras tentativas en este sentido en la escenografía que creó para la obra de Igor Stravinsky *Feu d’artifice*, que los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev estrenaron en el Teatro Costanzi de Roma el 12 de Abril de 1917. Balla trató de acompañar el dinamismo de la partitura de Stravinsky con una composición abstracta de formas geométricas tridimensionales animadas mediante el uso del color y la luz (conos, pirámides y prismas construidos con un bastidor de madera e iluminados desde el interior). La representación, que duraba unos cinco minutos, no fue bien acogida y Diaghilev la retiró del montaje la misma semana de su estreno. A pesar de ello, la escenografía de Balla sirvió para abrir el camino hacia la materialización de las nociones teóricas enunciadas por Prampolini y otros miembros del Futurismo y causó una profunda impresión sobre aquellos que asistieron al estreno de la obra.

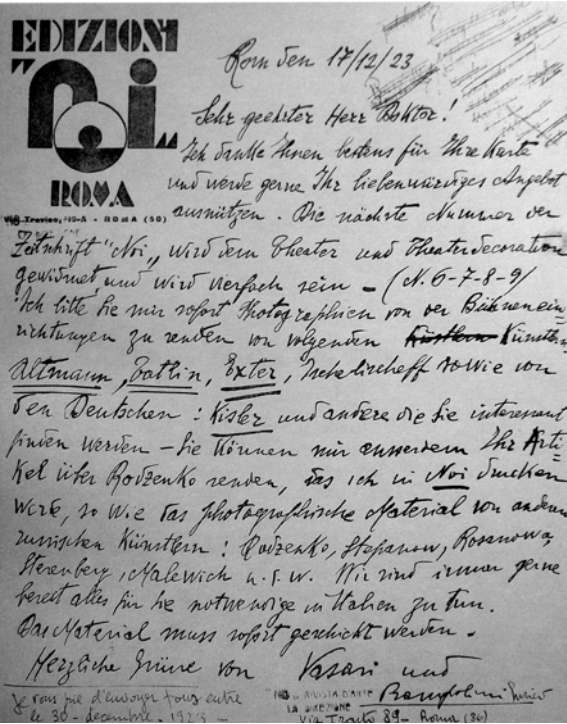


Fig.1.2.05.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> VERDONE, Mario, “Caratteri dello spettacolo futurista”, en CRIS-POLTI, Enrico (ed.), *Futurismo 1909-1940*, Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 164.

<sup>10</sup> MARINETTI, Filippo T., “El Teatro de Variedades”, 1913 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 23-24.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 41-45.

<sup>13</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., p. 175.

<sup>14</sup> MARINETTI, Filippo T., SETTIMELLI, Emilio y CORRA, Bruno, “El Teatro Futurista Sintético”, 11 de Enero de 1915 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 197.

<sup>15</sup> Vsevolod Meyerhold citado en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 45.

<sup>16</sup> KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 47-50.

<sup>17</sup> MARINETTI, Filippo T., SETTIMELLI, Emilio y CORRA, Bruno, “El Teatro Futurista Sintético”, 11 de Enero de 1915 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 197.

<sup>18</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 161-172.

<sup>19</sup> VERDONE, Mario, “Caratteri dello spettacolo futurista”, en CRIS-POLTI, Enrico (ed.), *Futurismo 1909-1940*, op. cit., p. 164.

<sup>20</sup> Acerca de las diferentes tendencias y relaciones del teatro futurista, consúltense la obras de Giovanni Lista *Théâtre futuriste italien* y *Teatro futurista d’avanguardia. Drammi e sintesi futuiste e Avanguardie teatrali nel Novecento da Marinetti a Joppolo* de Mario Verdona. En ellas se señalan diferentes tendencias que van del teatro futurista grotesco y excéntrico, al teatro futur-expresionista, pasando por el teatro mágico, o el fílmico y visionario.



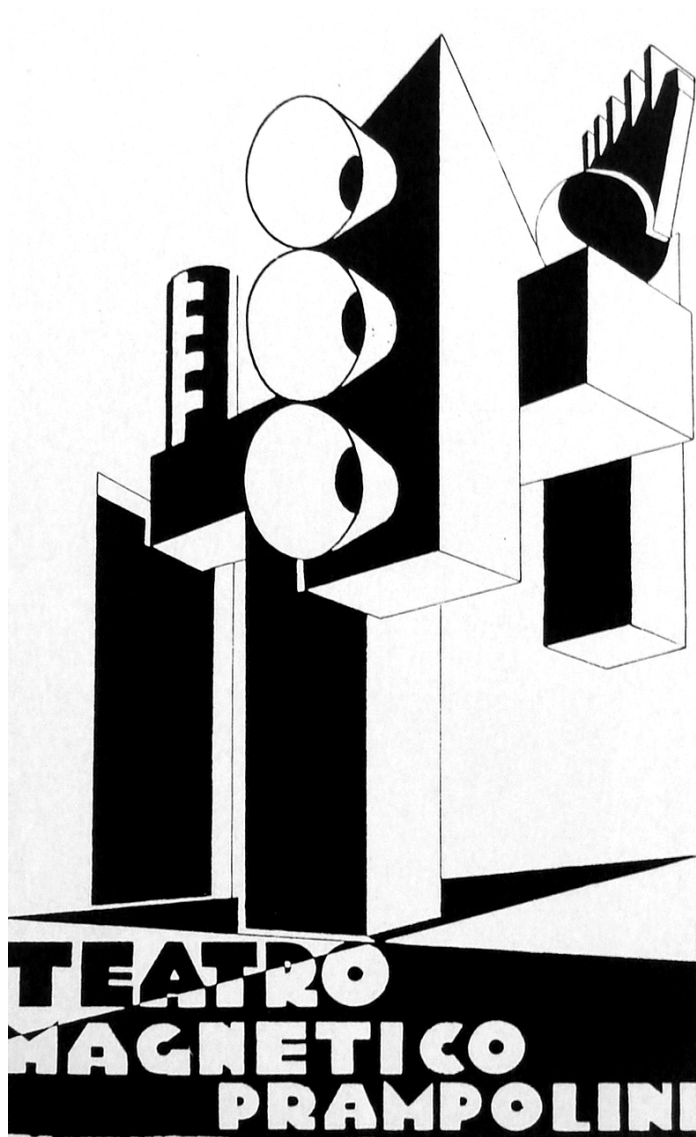


Fig.1.2.06.

Fig.1.2.06. Diseño gráfico del *Teatro Magnético* de Enrico Prampolini, publicado en *Noi* bajo el título *Modello di architettura teatrale futurista (costruzione luminosa in legno, m. 5,50x4)*.

Fig.1.2.07. Maqueta del *Teatro Magnético* presentada en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes en París en 1925 con el título *Spazioscenico – Polidimensional (Modello Plastico con Materiali Diversi)*.

Fig.1.2.08/09. Montaje expositivo del *Teatro Magnético* en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925.

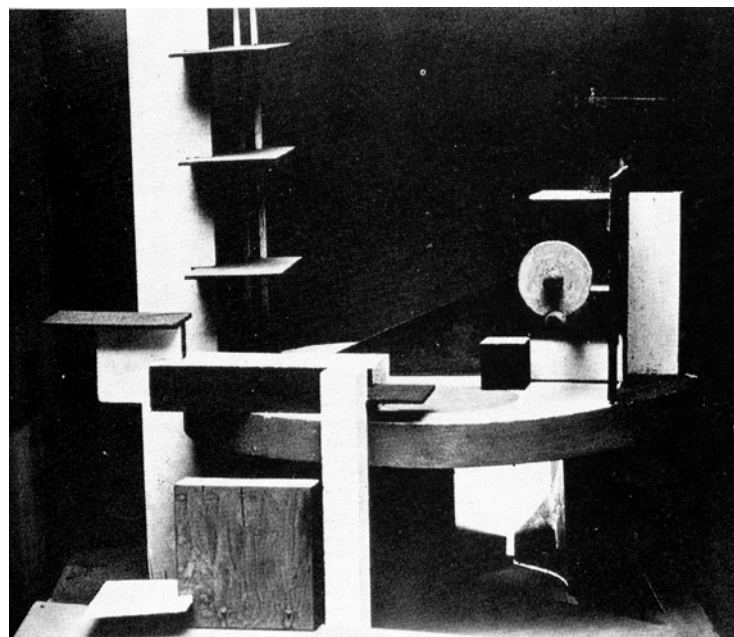


Fig.1.2.09.

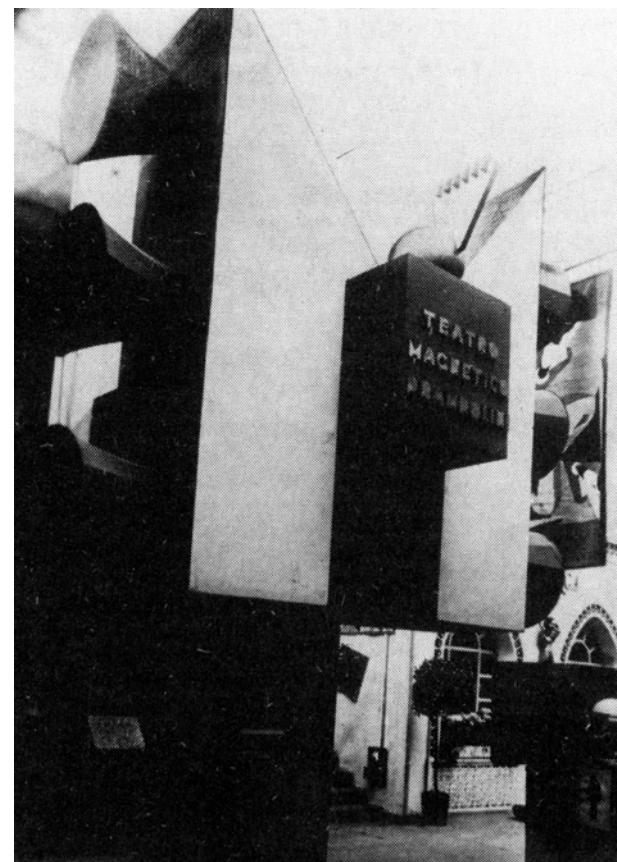


Fig.1.2.08.



Fig.1.2.07.

A través de esta intensa actividad Prampolini trató de consolidarse como una de las figuras más representativas de la escena europea de vanguardia, a través de su contacto con los principales movimientos artísticos de vanguardia e invitado a exponer su obra en Ginebra, Berlín, Viena, París, Praga, Düsseldorf, Amsterdam, Londres y Nueva York<sup>27</sup>, donde se puso en contacto con las últimas tendencias del arte y teatro internacional que aplicaría a su propia obra y reflexión teórica.

La primera formulación teórica de los conceptos escenográficos de Prampolini fue publicada el 12 de Mayo de 1915 en *La Balza Futurista* bajo el título *Escenografía y coreografía futuristas*. El manifiesto pretendía enunciar el concepto de arquitectura escenodinámica, como aquella capaz de abolir los decorados planos que se habían empleado en el teatro desde siglo XVI y proponer en su lugar una escena dinámica y tridimensional. La consecuencia inicial del planteamiento era el abandono radical del realismo en la escena ya que en la concepción de Prampolini “la escena no es una ampliación de un fragmento de la vida”<sup>28</sup>.

Prampolini quería establecer una nueva forma artística: un evento escénico autónomo, no contaminado por otras convenciones y construida con los elementos de la forma pura, color, luz y movimiento. Estos dos principios conceptuales implicaban una concepción de la escenografía que partiese de la eliminación de los elementos bidimensionales que normalmente se empleaban en el teatro y en el desarrollo de un lenguaje espacial para la arquitectura escénica. Influenciado por la mecanolatría futurista, Prampolini escribió:

*El carácter absolutamente nuevo que asumirá la escena con esta innovación mía viene dado por la abolición de la escena pintada. La escena ya no será un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada potentemente por las emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos de vidrios multicolores, dispuestos y coordinados análogamente a la psique que requiere toda acción escénica. La irradiación luminosa de estas fases y planos de luz coloreada, las combinaciones dinámicas de estas fugas cromáticas, darán resultados maravillosos de compenetración, de intersección de luces y sombras, creando vacíos de abandono o exultantes corporeidades luminosas. Estas adiciones, estos choques irreales, esta exuberancia de sensaciones, unida a las arquitecturas dinámicas de la escena, que se moverán desencadenando brazos metálicos, invirtiendo planos, plásticos, entre un fragor esencialmente nuevo, moderno, aumentarán la intensidad vital del acto escénico. Iluminada la escena con tales medios, los actores adquirirán efectos dinámicos imprevistos que en los teatros actuales son ignorados o escasamente empleados sobre todo por la antigua y falsa concepción de imitar, de ofrecer la realidad.*<sup>29</sup>

La obra de arte total de la escena tal y como la veía Prampolini en su primer manifiesto teatral era el reflejo futurista del mundo moderno en la escena, que pretendía construir mediante la unión dinámica de formas abstractas, medios luminosos y maquinaria escénica, tratando de construir una experiencia unitaria<sup>30</sup>. La estructura escénica de Prampolini pretendía proponer una configuración escénica completamente nueva prescindiendo del realismo escénico y aportando a la representación escénica el dinamismo del mundo moderno a través de la introducción de la electricidad y la máquina.

Este manifiesto de Prampolini se muestra claramente influenciado por la obra teórica de Edward Gordon Craig, expuesta en *The Mask*, tanto en la formulación de una acción escénica dinámica abstracta como en la asignación del papel protagonista del futuro a un elemento mecánico que ocupe su lugar en la escena y que Craig denominó *Übermarionette* y que en la formulación de Prampolini se convertían en “auténticos actores-gas de un teatro incógnito habrán de sustituir a los actores vivientes”.<sup>31</sup>

Cuando fue invitado por Kiesler a organizar la sección italiana de la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* de Viena, Prampolini decidió presentar un nuevo manifiesto teatral para la ocasión titulado *La Atmósfera Escénica Futurista*. En él Prampolini dirigió su atención hacia las formas creadas por la industria moderna y llegó a la concepción futurista de “dinamismo, simultaneidad y unidad de acción entre el hombre y su entorno”<sup>32</sup>. En lo que concierne al espacio escénico, pretendía crear una “arquitectura electrodinámica multidimensional de elementos luminosos plásticos en movimiento en el centro de la concavidad teatral”<sup>33</sup>.

Esta nueva teoría estaba en sintonía con las ideas de otros autores que presentaban ideas para la reforma del espacio teatral como los rusos Meyerhold y Tairov, o los austríacos Strnad o Kiesler en la exposición vienesa.

Uno de los temas principales de la *Atmósfera Escénica Futurista* es una extensión de los conceptos cinéticos afirmados por Prampolini en “Escenografía Futurista”, a través de la escenosíntesis y la escena dinámica<sup>34</sup>:

*definitivamente (la escenografía) se condena a sí misma por su estático compromiso en directa antítesis del dinamismo escénico, la esencia de la acción teatral.*<sup>35</sup>

El Teatro poliexpresivo futurista, anticipa Prampolini, será una lugar generador de fuerzas abstractas; y el espectáculo

<sup>21</sup> MARINETTI, Filippo T., SETTIMELLI, Emilio y CORRA, Bruno, “El Teatro Futurista Sintético”, 11 de Enero de 1915 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 202.

<sup>22</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert...*, op. cit., pp. 34-35.

<sup>23</sup> Los textos incluidos en el número especial de Noi dedicado al teatro de vanguardia europeo fueron los siguientes: Filippo Tommaso Marinetti, “Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto, di pure elementi e il teatro tattile”; Enrico Prampolini, “L’Atmosfera Scenica Futurista” y “L’Arte Futurista Italiana esclusa dalla XIV Biennale Veneziana”; Gino Gori, “Teatro e Scenografia in Italia”; Vittorio Orazi, “Il Teatro Futurista” y “Il Teatro del Colore del futurista Ricciardi”; F. Casavola, S. A. Luciani y A. G. Bragaglia, “Le Sintesi Visive”; Fernand Di-voir, “Théâtre Français d’Avant-garde”; F. Antonio Angermayer, “Il teatro espressionista e le sue tendenze artistiche”, Herwarth Walden, “Estetica e Teatro”; Giuseppe Kodicek, “Il Teatro Moderno nella Cecoslovacchia”; Niklavs Strunke, “Il Teatro Russo di Tairoff”; V. Huszar, “Le Théâtre plastique mécanique olandese”.

<sup>24</sup> Las ilustraciones de obras y diseños de la publicación fueron: Vinculados al Futurismo aparecieron obras de Prampolini, Depero, Marchi, Bragaglia, Marasco, Dottori, Paladini, Pannagi y De Pistoris; de la vanguardia Cubista parisina obras de Picasso, Léger, Pitoëff, Marcoussis y Survage; de Rusia Vesnin y Exter vinculados al Teatro Kamerny de Tairov, Stepanova al Teatro Meyerhold y obras de Tatlin, Tschelischefc, Boguslavskaya y Puni; Feuerstein de Checoslovaquia y Strunke de Letonia; en una sección especial dedicada a la escenografía mecánica Huszar, Schmidt y Kiesler.

<sup>25</sup> CRISPOLTI, Enrico (ed.), *Futurismo 1909-1940*, op. cit., p. 320.

<sup>26</sup> PRAMPOLINI, Enrico, PALADINI, Vinicio y PANAGGI, Ivo, “Arte meccanica. Manifiesto Futurista”, *Noi. Rivista d’Arte Futurista*. Roma: Mayo de 1923, nº 6, 7, 8, 9, pp. 2-3.

<sup>27</sup> Se encargó de organizar la sección italiana de la Exposición Internacional de Ginebra (1920), el Congreso Internacional de Artistas de Vanguardia de Düsseldorf (1922), la Exposición Internacional de Tecnología Teatral de Viena (1924) y la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925).

<sup>28</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., p. 270-272.

<sup>29</sup> PRAMPOLINI, Enrico, “Atmósfera Escénica Futurista”, 1924 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, Nueva York: PAJ Publications, 1986, pp. 207-208.

<sup>30</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., p. 270-272.

<sup>31</sup> PRAMPOLINI, Enrico, “Atmósfera Escénica Futurista”, 1924 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 91.

<sup>32</sup> PRAMPOLINI, Enrico, “Atmósfera Escénica Futurista”, 1924 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 225-231.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> VERDONE, Mario, “Caratteri dello spettacolo futurista”, en CRISPOLTI, Enrico (ed.), *Futurismo 1909-1940*, op. cit., pp. 168-169.

<sup>35</sup> PRAMPOLINI, Enrico, “Atmósfera Escénica Futurista”, 1924 en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., p. 86.



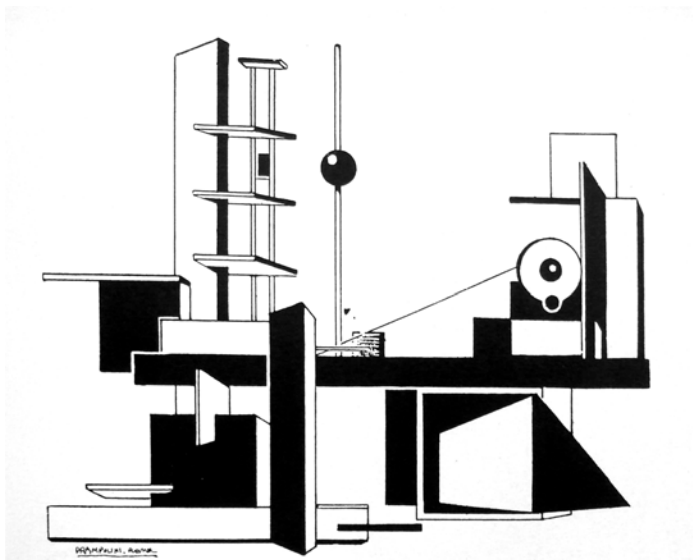


Fig.1.2.10.

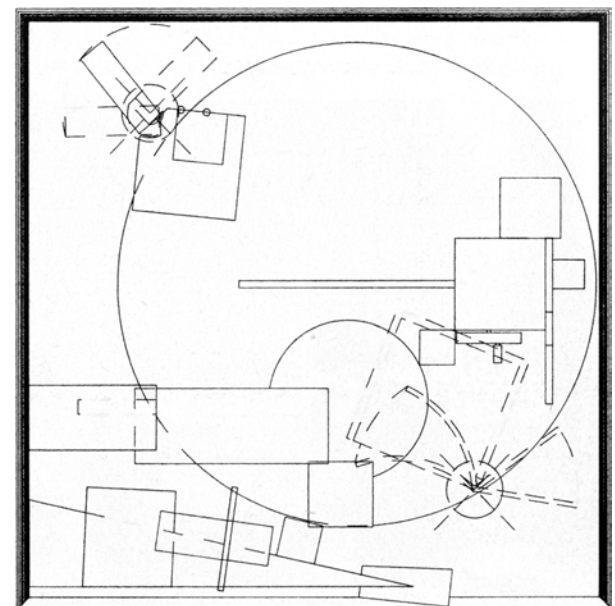


Fig.1.2.13.

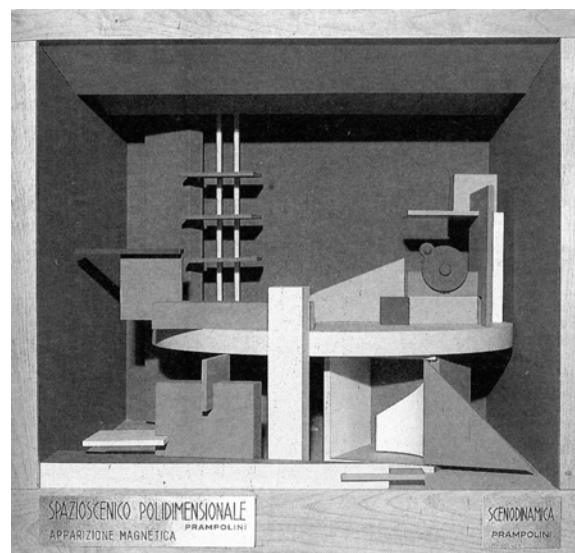


Fig.1.2.11.

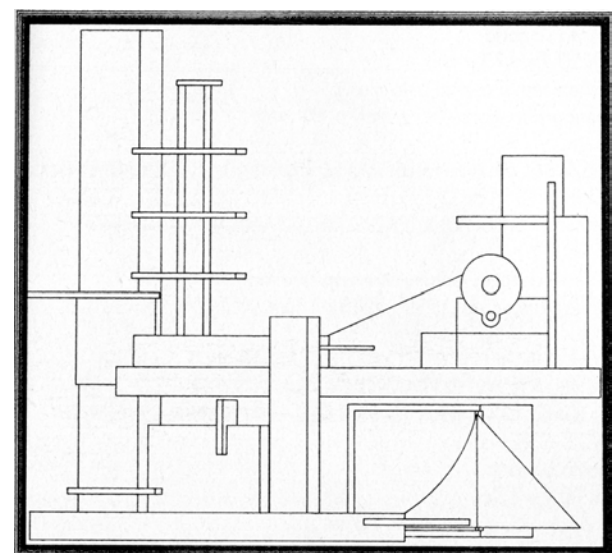


Fig.1.2.14.

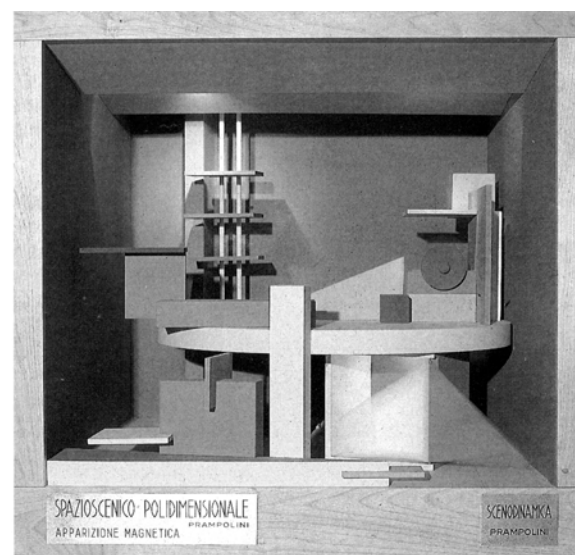


Fig.1.2.12.

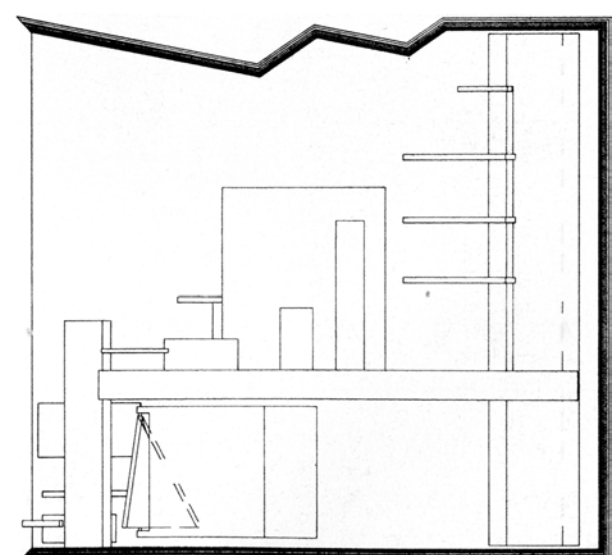


Fig.1.2.15.

Fig.1.2.10. Alzado del *Teatro Magnético* publicado en *Noi* con el título de *Spazioscenico-polidimensionale* (modello plástico costruito con materiali diversi).

Fig.1.2.11/12. Reconstrucción del *Teatro Magnético* realizada por Livio Leonori para la Exposición *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1992.

Fig.1.2.13/14/15. Planta, alzado y sección del *Teatro Magnético*. Planimetría realizada por Livio Leonori para la Exposición *Prampolini dal Futurismo all'Informale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1992.

un rito mecánico de la trascendencia eterna de la materia, una revelación mágica de un misterio espiritual y científico<sup>36</sup>.

El manifiesto de la *Atmósfera Escénica Futurista* no apareció acompañado en la exposición de Viena por ninguna imagen o planimetría que materializase los principios teóricos enunciados por Prampolini. Sin embargo el mismo manifiesto fue publicado posteriormente con leves modificaciones para que pudiese incluir el concepto *Teatro Magnético*. Este proyecto escenográfico, para un “teatro antipsicológico abstracto”, fue presentado a través de una maqueta y esquemas planimétricos por Enrico Prampolini dentro de la sección de Teatro de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París en 1925, en la que Prampolini se ocupó de la sección italiana.

El *Teatro Magnético*<sup>37</sup> se ajusta a los conceptos generatrices que aparecían en el manifiesto de 1924. El proyecto prescindía del actor humano como ocurría en el montaje creado por Giacomo Balla para Diaghilev *Feu d’Artifice* de 1917, pero en este caso no era una pieza abstracta puesta en acción mediante el uso de la luz y el color, sino una máquina capaz de generar una acción escénica dinámica a través de su propio movimiento. El *Teatro Magnético* era una composición abstracta y no objetiva de elementos tridimensionales de intenso cromatismo, móviles que interaccionarían con la luz y los ritmos sonoros que completarían la acción escénica. Las fotografías de la maqueta y la escueta planimetría realizada por Prampolini, muestran una máquina escénica conformada mediante planos y volúmenes intersecados a diferentes niveles entre los cuales se disponen plataformas móviles y discos giratorios. Al dinamismo de la composición se une el propio movimiento de la máquina, intensificado por la composición cromática del conjunto y por las proyecciones de luz y colores y los ritmos sonoros producidos por un *intonarumori* diseñado por Russolo<sup>38</sup>.

Prampolini describió este proyecto en *L’Impero* como “un sistema de diseño escénico volumétrico-espacial” creado “no solo desde un punto de vista pictórico sino también espiritual”<sup>39</sup>. La escena asume el protagonismo y aporta el dinamismo “mediante un conjunto de construcciones plásticas móviles y autopropulsadas, de superficies de varios colores según la necesidad de la acción, mediante una arquitectura luminosa de espacios cromáticos”. Prampolini describía de esta manera el proyecto:

*(...) compuesto de una masa de construcciones plásticas en acción que se elevan desde el centro de la cavidad teatral en lugar de en la periferia del arco “escénico”. Construcciones auxiliares móviles se elevan, primero en una plataforma móvil cuadrada, situada en un elevador. Sobre esta y girando se eleva una plataforma móvil y giratoria yendo en dirección opuesta a la primera y desplazando otros planos y volúmenes auxiliares. Estas construcciones cuentan con movimientos ascendentes, rotatorios y cambiantes, de acuerdo a la necesidad. La acción escénica de la luz cromática, un elemento esencial de interacción en la creación de la personalidad escénica del espacio, se despliega paralelamente al desarrollo escénico de esas construcciones móviles. Su función es la de dar vida espiritual a la instalación o montaje, midiendo el tiempo en el espacio escénico. Esta escala cromática será realizada con aparatos de proyección, refracción y difusión.*<sup>40</sup>

Prampolini escribió una detallada descripción de “este nuevo tipo de teatro que dirige su poder de sugestión magnético a los elementos esenciales de la atracción espiritual” en el catálogo de la *International Theatre Exhibition* de Nueva York:

*El Teatro Magnético quiere rodear a la humanidad expectante con una nueva atmósfera y una nueva corriente de espiritualidad para protegerlo contra la estética del materialismo que domina en el ámbito de la interpretación teatral y contra la psicología cerebral que domina la producción teatral mediante una interpretación de los movimientos de la mente hacia el fluido sugestivo de la abstracción de elementos técnicos (...)*  
*Nos encontramos en el campo de la atracción visual y de la conmoción espiritual que se funde con el poder magnético de la abstracción luminosa y plástica. El espacio escénico polidimensional responde a las necesidades de la sugestión teatral. Se compone de una masa de construcciones plásticas en acción que se elevan desde el centro de espacio teatral en lugar de en la periferia del “arco escénico”. Construcciones móviles accesorias se elevan, primero en una plataforma cuadrada móvil, sobre un ascensor. Sobre ella se levanta una plataforma móvil giratoria que va en dirección opuesta al primero y de esta forma carga otros planos y volúmenes auxiliares. Estas construcciones plásticas se mueven de acuerdo con sus necesidades ascendiendo, rotando y desplazándose. La acción escénica de la luz cromática, un elemento esencial de interacción para la creación de personalidad escénica del espacio se despliega paralelamente al desarrollo escénico de estas construcciones móviles. Su función es dar vida espiritual al dispositivo o montaje, mientras se mide el tiempo en el espacio escénico.*<sup>41</sup>

El proyecto de Prampolini trataba de dar forma a la “maravilla Futurista” que había teorizado Marinetti, al proponer un teatro construido en base a la luz y el dinamismo, sin tomar elementos prestados de la historia o del teatro burgués. La escenografía-máquina de Prampolini se dirigía a la conquista de la cuarta dimensión “escenodinámica”, apoyándose también en los conceptos teóricos enunciados por Appia y Craig, pioneros en la concepción de la escenografía como un organismo vivo y no como simple ambientación escénica<sup>42</sup>.

El *Teatro Magnético*, supone una reforma radical en el campo de la acción escénica y de la escenografía, pero deja una cuestión esencial enunciada en el manifiesto de la *Atmósfera Escénica Futurista* sin resolver. En el manifiesto se señalaba

<sup>36</sup> VERDONE, Mario, *Drammaturgia e Arte Totale. L’Avanguardia Internazionale: Autori, Teorie, Opere*, Cosenza: Rubbetino Editore, 2005, pp. 23-25.

<sup>37</sup> Para la descripción del *Teatro Magnético* resulta muy interesante la reconstrucción de la maqueta para la muestra del Palazzo delle Esposizioni de Roma dedicada a la obra Prampolini, que se celebró entre el 25 de Marzo y el 25 de Mayo de 1992 bajo el título *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, que también titula el catálogo de la misma: CRISPOLTI, Enrico (ed.), *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, Roma: Edizioni Carte Segrete, 1992.

<sup>38</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 442-446.

<sup>39</sup> FORTUNATI, Pier Luigi, “Artisti di oggi: Enrico Prampolini”, *L’Impero*, 7 de Febrero de 1925. Véase también PRAMPOLINI, Enrico, “Enrico Prampolini parla della scenografia futurista e del suo “Teatromagnetico””, *L’Impero*, 24 Octubre 1925.

<sup>40</sup> PRAMPOLINI, Enrico, “Atmósfera Escénica Futurista”, 1924 en KIRBY, Michael, *Futurist Performance*, op. cit., 1986, p. 86.

<sup>41</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., p. 446.

<sup>42</sup> CRISAFULLI, Fabrizio, “Prampolini e il teatro magnetico”, *La Repubblica*. Roma, 21 de Mayo de 1992, pp. 40-41.





Fig.1.2.16.

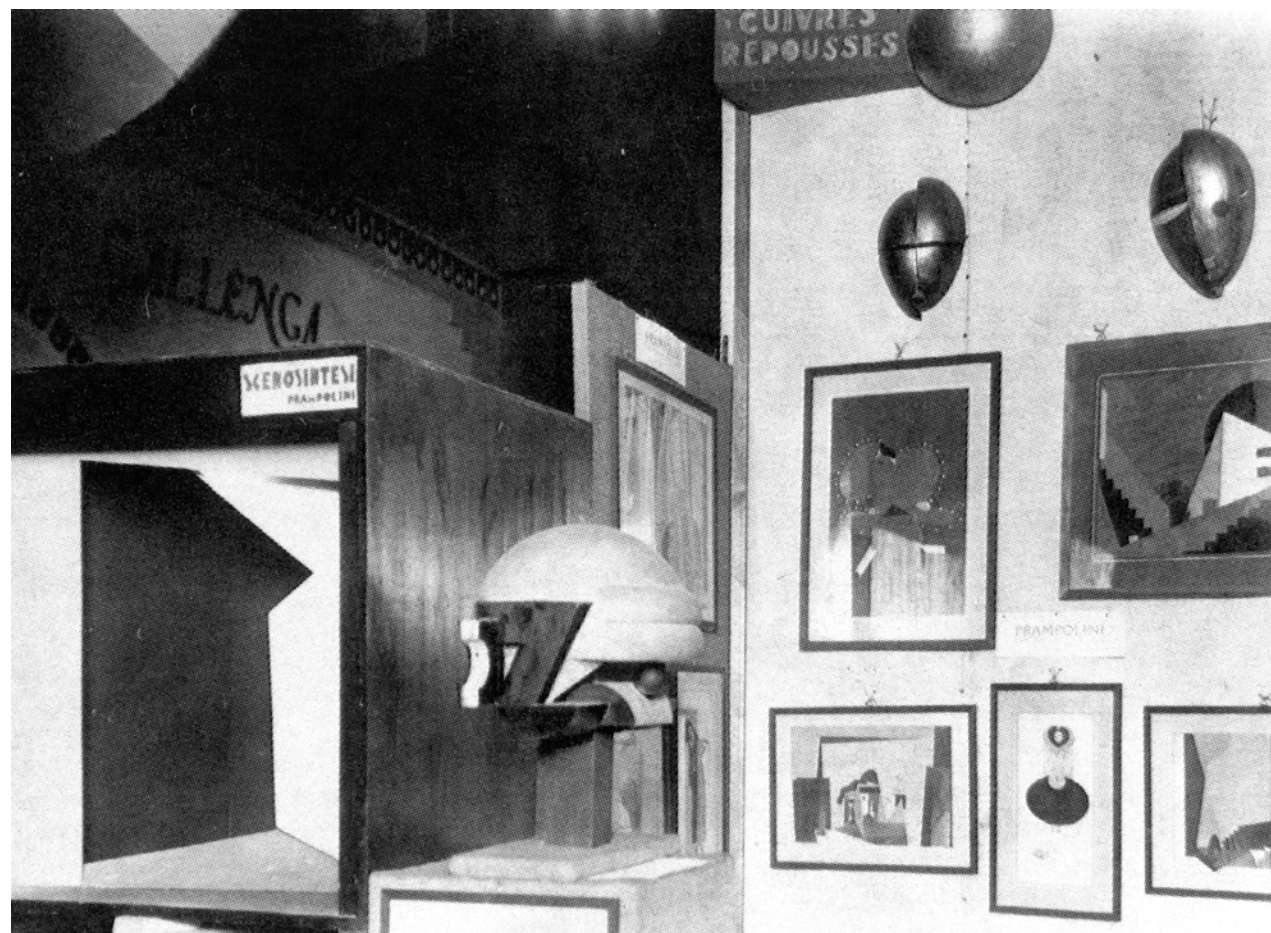


Fig.1.2.17.

Fig.1.2.16. Sección de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes dedicada a la obra teatral de Prampolini, París, 1925.

Fig.1.2.17. Sección de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes dedicada a la obra teatral de Prampolini, París, 1925.

como una de las conquistas precisas para construir la escena Futurista la necesidad de abordar “la abolición de la escena y el arco escénico”. Sin embargo, el proyecto de Prampolini, tal y como aparece reflejado en la maqueta y planimetría, se concibe para insertarse dentro de la caja escénica y ocupando la práctica totalidad del espacio al disponerse en su centro, en el espacio anteriormente asignado al actor humano, mientras el fondo y los laterales quedan libres enmarcando a la maquinaria escénica protagonista<sup>43</sup>. La escenografía se había concebido como un elemento único y protagonista de la acción teatral, por lo que se dispondría en el centro en lugar de quedar relegada al borde del espacio escénico<sup>44</sup>. Esto se plasmaba perfectamente en la maqueta presentada a la exposición, realizada en madera, yeso coloreado y metal, y encajada en un expositor de madera con un vidrio en su parte frontal e iluminado por luces de colores que se encontraban en el perímetro de la caja y en el interior de la maqueta.<sup>45</sup>

El proyecto fue acogido con entusiasmo en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs y ganó el Grand Prix d’Art Théâtrale<sup>46</sup>, pese a lo que no consiguió materializarse más allá de la maqueta presentada en París. El comité organizador de la Exposición comentó al respecto del galardón al *Teatro Magnético*:

*En el curso de sus últimas investigaciones sobre la escenoplástica y la escenodinámica, el espacio escénico polidimensional y el teatro magnético, Prampolini ha identificado en el espacio los elementos más importantes de la representación teatral. Mediante un conjunto de construcciones plásticas móviles y autopropulsadas, de superficies de diferentes colores según las necesidades de la acción; mediante una arquitectura luminosa de espacios cromáticos, donde la voz humana interviene simplemente como uno de los múltiples elementos de la acción, Prampolini y los futuristas buscaron crear un arte que se bastará por sí solo sin que se deba recurrir a los medios dramáticos, tal y como los hemos conocido hasta el día de hoy, esto es al diálogo, a la psicología, a la ilustración de las pasiones humanas. Esta forma extrema de arte-sonoro escénico la llama Prampolini el teatro antipsicológico abstracto, es decir, magnético.*<sup>47</sup>

El *Teatro Magnético* supuso el momento cumbre de la formulación futurista de la escena en los años veinte<sup>48</sup>, condensando los planteamientos para la creación de una nueva estética escénica (*escenoplástica*), del dinamismo escénico futurista (*escenodinámica*) y de la búsqueda de la simultaneidad y la cuarta dimensión del espacio escénico (*espacio escénico polidimensional*)<sup>49</sup>. Los futuristas fueron más allá en el campo teórico que en la práctica en el ámbito teatral y tanto la obra de Prampolini como la de Marinetti son un claro reflejo de esta situación. Sin embargo los conceptos generados por el Futurismo serían retomados por la vanguardia y actuarían como desencadenantes de reflexiones teóricas y realizaciones vinculadas a la construcción de una maquinaria escénica en la que el elemento humano se integraría en igualdad con los demás medios plásticos y técnicos.

<sup>43</sup> En este sentido el *Teatro Magnético* de Prampolini muestra cierto parecido con la Scene de Gordon Craig de 1908. Gordon Craig también había prefigurado este uso de escenografía cinética en Enero de 1908, en una exposición de grabados en Florencia en el que un montaje escenográfico o instrumento llamado “Scene” infinitamente transformable en su movimiento que formaba parte de la representación: cada grabado representa una progresión en el cambio de formas, usos, luces,... publicado en *The Mask* en Diciembre de 1908 bajo el título “Motion: Being the Preface to the Portfolio of Etchings by Gordon Craig” en el que incluso se prefiguraba una escenografía cinética sin actores, -pese a que aparecen figuras humanas en alguno de los grabados- dando lugar a una representación basada en el movimiento de figuras en el espacio escénico.

<sup>44</sup> KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 86-89.

<sup>45</sup> LISTA, Giovanni, “La ricostruzione del modellino del Teatro Magnetico” en Crispolti, Enrico (ed.), *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, op.cit., p. 197.

<sup>46</sup> En algunas fuentes el mismo premio aparece denominado como *Grand Prix Mondial du Théâtre*. Véase VERDONE, Mario, “Caratteri dello spettacolo futurista”, en CRISPOLTI, Enrico (ed.), *Futurismo 1909-1940*, op. cit., pp. 168-169.

<sup>47</sup> LÉON, Paul, *Rapport general de l’Exposition Internationale des Arts Décos 1925*, París: Editions Larousse, volume X, section théâtre, 1929, citado en CRISPOLTI, Enrico (ed.), *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, op. cit., p. 197.

<sup>48</sup> La otra voz principal de la revolución escenográfica de los futuristas fue Fortunato Depero. Depero fue más allá en la definición de su concepto de una puesta en escena completamente mecanizada y sinestésica. En 1916 en “Notas sobre el Teatro” describió una escena que asumía las características del cine, con un espacio fluctuante compuesto por escenografías móvil, objetos oscilantes y arquitectura móvil: “todo gira-desaparece-reaparece, se multiplica y se rompe, se pulveriza y vuelve a girar, tiembla y transforma en una máquina cósmica que es vida”. SALTER, Chris, *Entangled...*, op. cit., pp. 7-11.

<sup>49</sup> VERDONE, Mario, *Drammaturgia e Arte Totale...*, op. cit., pp. 23-25.





Fig.1.3.01.



Fig.1.3.05.



Fig.1.3.02.



Fig.1.3.03.



Fig.1.3.04.

Fig.1.3.01. Isaak Brodski, *Lenin y la manifestación*, 1919.

Fig.1.3.02/03. Escenas de *Anatema* y *Julio César* representadas en el Teatro del Arte de Moscú.

Fig.1.3.04. Vsévolod Meyerhold , Eugene Vakhtángov, Aleksandr Tairov, Nikolai Foregger.

Fig.1.3.05. Konstantín Stanislavski, 1923.

Fig.1.3.06. Ciudadanos escuchando una grabación de un discurso de Lenin durante la parada del agit-tren Revolución de Octubre, 1919.

Fig.1.3.07. Fotografía del agit-tren Revolución de Octubre, 1920.



## 1.3

### La Revolución Teatral Soviética

La aportación de la vanguardia artística soviética a la exposición teatral de Viena.

#### 1.3.1. LA VANGUARDIA TEATRAL SOVIÉTICA

*Los teatros de Vsévolod Meyerhold, Aleksandr Tairov y Nikolai Foregger*

La Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik de Viena dedicó una amplia sección a los diseños escénicos de constructivistas y cubo-futuristas, realizados por pintores, arquitectos, artistas gráficos y escultores que colaboraron con los directores de vanguardia rusos. En la exposición se mostraron diseños, maquetas y fotografías de escenografías y vestuario realizados por Aleksandra Exter, George Jakulov, Aleksandr Vesnín, El Lissitzky, los hermanos Stenberg y Liubov Popova que habían aparecido puntualmente en publicaciones y exposiciones europeas y habían causado sensación en la Europa occidental. La exposición de Viena reunía la mayor colección de estos documentos originales reunidos hasta entonces, además de un ensayo de la historiadora René Fülöp-Miller<sup>1</sup> publicado en el catálogo de la muestra en el que se trataba de señalar la últimas realizaciones del teatro soviético, personalizándolo en la obra de cuatro directores: Evgueny Vakhtán-gov, director del Teatro del Arte de Moscú (MKhAT), Aleksandr Tairov director del Teatro Kámerni, Vsévolod Meyerhold, director del Teatro R.S.F.S.R. y el Teatro Meyerhold y Nikolai Foregger director del Masterkaya Foreggera (MastFor).

A pesar de la diversidad de su obra e intereses, todos estos directores tenían como nexo común el intento de reemplazar tanto la escena ilusionista construida por medio de decorados figurativos pintados, como el realismo extremo que Konstantín Stanislavski había planteado desde su puesto como director del Teatro del Arte de Moscú<sup>2</sup>. Stanislavski se había rebelado contra el estilo interpretativo y la puesta en escena heredados del teatro del siglo XIX, proponiendo en su lugar una inmersión en la psicología del personaje, para transmitir sus emociones de manera no sistemática, sino personal a través de una caracterización de las emociones, características físicas y voz del personajes a interpretar. Esta veracidad de la acción escénica se extendía a la escenografía y demás objetos presentes en escena, que caracterizó las representaciones del Teatro del Arte, emblema del Realismo escénico. Fülöp-Miller definía de esta manera la obra de Stanislavski en el catálogo de la muestra:

*El gran esfuerzo con el que Stanislavsky (sic) enriqueció en su tiempo la escena, se basó en liberarlo de todos los residuos del teatro pseudo-clásico, creando un teatro fiel a la realidad de la vida e introduciendo en él la estructura propia del director y de un determinado sistema de actuación. La escena y la actuación de Stanislavsky implicaban un estricto realismo. Sus actores se convertían en instrumentos para la reproducción de hechos psicológicos.*<sup>3</sup>

Sin embargo, la radical modificación de la estructura socio-económica que llegó a Rusia con la caída del zar Nikolái Aleksándrovich Románov y la proclamación de la “dictadura del proletariado” tras la Revolución de Octubre de 1917, se extendió también al ámbito artístico y, con ello, al teatro. Füllöp-Miller, trataba en su texto de mostrar la nueva estructura teatral soviética a través de sus autores más destacados:

*La última gran impresión que recibimos del arte teatral ruso fue el admirado teatro realista de Stanislavsky (sic), que ejerció una impresión duradera en el arte escénico europeo. Pero desde entonces el teatro ruso avanzó un largo trecho en su desarrollo y quien hoy en día presencia las actuaciones de uno de los escenarios bolcheviques, difícilmente reconocerá la relación con el antiguo teatro ruso, que tenemos en la memoria gracias a Stanislavsky.*<sup>4</sup>

Tras la Revolución, en un momento crucial en el radical proceso de transición en que se encontraba inmersa Rusia, el teatro se convirtió en un medio de comunicación esencial entre las masas de población, ávidas de información pero mayoritariamente analfabetas<sup>5</sup>, y los órganos gubernamentales bolcheviques. Las representaciones teatrales eran unas de las actividades predilectas del pueblo ruso y, a la vez, en la principal plataforma de agitación política soviética. Los periódicos señalaba esta importancia del teatro en la sociedad rusa:

*Es casi imposible señalar otra época en la que el teatro hubiese ocupado un lugar tan importante en la vida de las personas y fuese una parte tan esencial de la cultura popular como lo es ahora en Rusia. En todas partes, a lo largo y ancho de la República, hay una insaciable sed de teatro y de sus agitadas impresiones y esta sed no solo no está disminuyendo, sino que está aumentando. El teatro se ha convertido en una necesidad para todos.*<sup>6</sup>

El teatro, que había sido uno de los reductos de los privilegios de la clase media y alta en Rusia y en el resto de Europa,



Fig.1.3.06.

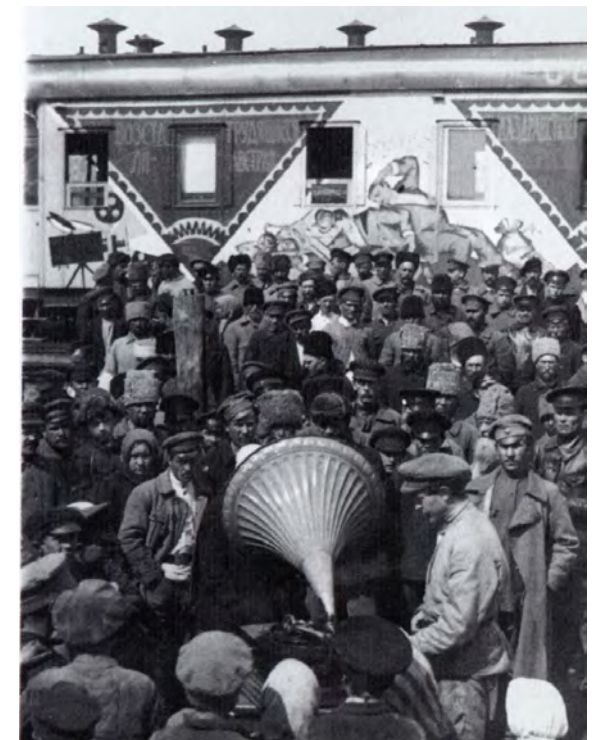


Fig.1.3.07.

<sup>1</sup> FÜLÖP-MILLER, René, “Die neue russische Bühne. Wachtangow, Tairow, Mayerhold, Forreger”, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Viena: Verlag Würthle & Sohn, Catálogo Exposición, 1924, pp. 68-80.

<sup>2</sup> Московский Художественный Академический Театр, МХАТ.

<sup>3</sup> FÜLÖP-MILLER, René, “Die neue russische Bühne. Wachtangow, Tairow, Mayerhold, Forreger”, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit., pp. 68-80.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Aproximadamente un ochenta por ciento de la población rusa eran analfabetos en 1917. El propio Lenin reconocía en ese momento: “Un país incivilizado, en el que a las masas se les haya robado tanta educación, cultura y conocimiento, no puede encontrarse en otro lugar de Europa, solamente en Rusia”. (LENIN, Vladímir I., *Polnoe sobranie sochinenii, Izd-vo politicheskoi literatury*, Moscú, 1975, vol. 26, p. 127).

<sup>6</sup> *Khodzhestvennaya zhizn*, 1919, nº4-5, p. 26 en RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, Nueva York: Harry N. Abrams Publishers, 1988, p. 41.



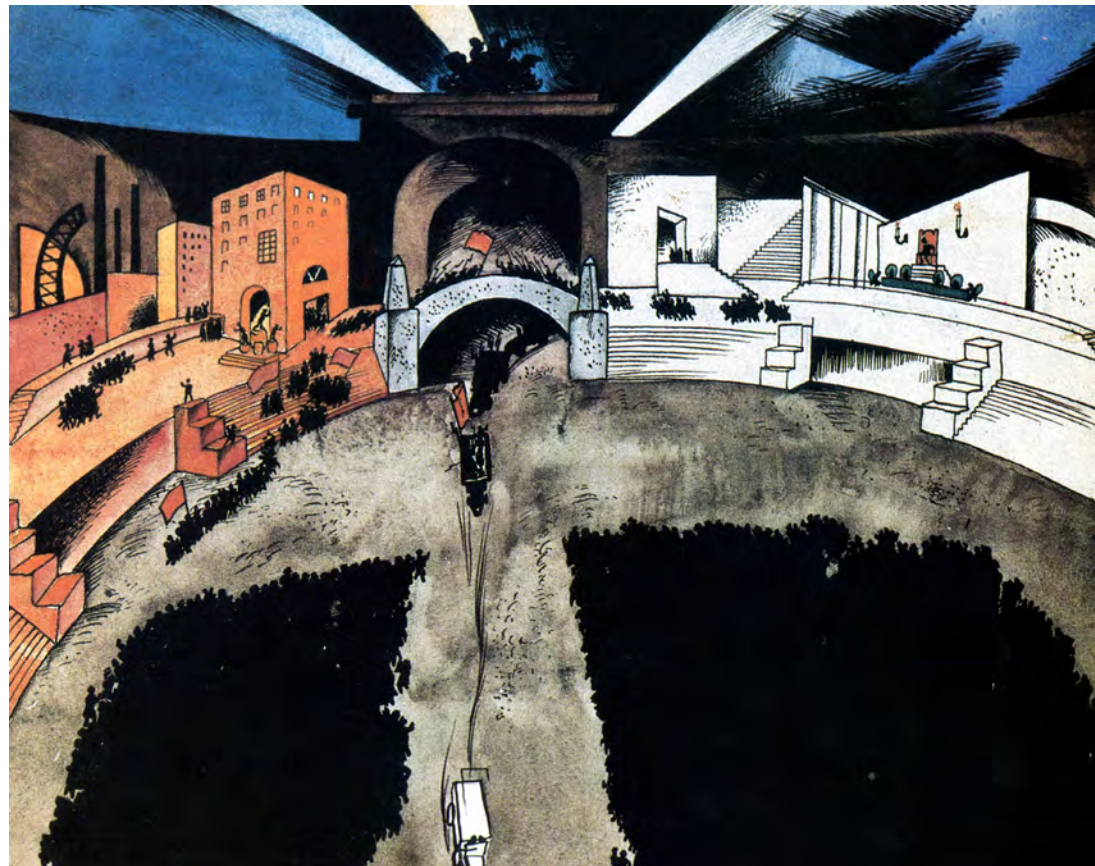
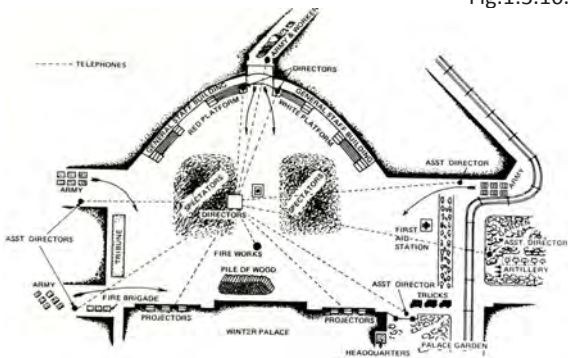


Fig.1.3.08/09/10. Montaje escenográfico de *Tormenta en el Palacio de Invierno*, San Petersburgo, 1920.

Fig.1.3.11/12/13. Yuri Annenkov, Montaje escenográfico de *Tormenta en el Palacio de Invierno*, San Petersburgo, 1920. Montaje, escenografía y representación.

Fig.1.3.14. Maqueta del *Monumento a la III Internacional* transportado durante un desfile.



pasó a ser el medio predilecto de las masas. La nobleza, la burguesía y la *intelligentsia* habían sido sustituidos tras la Revolución por obreros, soldados, campesinos y demás componentes del proletariado soviético.

*En ningún otro ámbito artístico la Revolución de Octubre ha provocado un impulso tan intenso como en la esfera del teatro.*<sup>7</sup>

Sin embargo, la Revolución no ocupó inicialmente los teatros, identificados con una clase social ajena y estigmatizada, sino que se tomó su lenguaje y se llevó a las calles, plazas y avenidas de las ciudades. Inicialmente surgidas como formas de expresión espontáneas de determinados sectores de la población, pronto estas acciones, representaciones y desfiles se convirtieron en transmisores de la propaganda política. Estos eventos de masas tuvieron su mejor muestra en la representación de *Tormenta en el Palacio de Invierno*, en la que se conmemoraba el tercer aniversario de la toma del Palacio de los zares en San Petersburgo, interpretándola en la misma plaza en la que tuvieron lugar los hechos, dirigida por Nikolai Evreinov, Nikolai Petrov y Alexander Kugel y con escenografía de Yuri Annenkov<sup>8</sup>. Estas movilizaciones masivas con un trasfondo político, conformaban la base de la *Agitprop*, la propaganda de agitación que encontró su formulación teórica en la obra de Platon Mikhailovich Kerzhentsev titulada *El Teatro Creativo*<sup>9</sup>. Kerzhentsev se convirtió con esta publicación en uno de los máximos exponentes del Proletkult<sup>10</sup> y el Teatro de Masas, apostando por la creación e instrucción colectiva.

El gobierno bolchevique apreciaba las manifestaciones de masas y las señalaban como uno de los logros evidentes del sistema comunista, pero no pretendían prescindir de los equipamientos y estructuras teatrales existentes. Las palabras de Anatoli Lunacharski<sup>11</sup>, el primer *Narkom*, Comisario Soviético de Cultura, resultan reveladoras de este interés:

*No debemos rechazar el teatro interior, como no debemos renunciar a la impresión de libros.*<sup>12</sup>  
*El arte es un poderoso medio para infectar a aquellos que nos rodean con ideas, sentimientos y comportamientos. (...) La agitación y la propaganda adquieren una particular agudeza y efectividad cuando se revisten con el atractivo y el misterio de las formas artísticas.*<sup>13</sup>

Pocos días después de la Revolución los bolcheviques invitaron a todos los “actores y artistas socialistas interesados en el futuro de los teatros Estatales” asistir a una reunión: entre los asistentes estaban Nathan Altman, Aleksander Blok, Vladímir Mayakovski y Vsévolod Meyerhold<sup>14</sup>.

### 1.3.2. EL OCTUBRE TEATRAL

*El Teatro Revolucionario de Vsévolod Meyerhold*

Vsévolod Meyerhold<sup>15</sup> llevó la Revolución bolchevique al teatro. Creador con una fuerte personalidad, creatividad y auto-exigencia, Meyerhold, que había sido actor y alumno de Stanislavski, consideraba que a la revolución social debería acompañarle una revolución teatral e inventó el término *Octubre teatral* para referirse a ella. Apoyándose en los textos de Vladímir Mayakovski, reaccionó con inmediatez a los acontecimientos y juntos buscaron su reflejo en el teatro<sup>16</sup>.

Solamente tres semanas después de la Revolución de Octubre Meyerhold ya se había involucrado en el nuevo ministerio de Anatoli Lunacharski y se incorporó a la junta directiva del nuevo Departamento de Teatro del Narkomprós (TEO) y en septiembre de 1918 dirigía la sección de Petrogrado de esta organización tras afiliarse al Partido Bolchevique y anunciar que pondría su obra al servicio de la Revolución<sup>17</sup>.

Para celebrar el primer aniversario de la revolución, Meyerhold produjo el *Misterio bufo* de Mayakovski una obra que rompía con todas las convenciones teatrales y que fue considerada como la primera realización del teatro revolucionario soviético. La obra, cuya finalidad era reflejar la naturaleza incesante de la lucha revolucionaria, era un híbrido de misterio religioso y comedia en la que los actores interpretaron sus papeles aportando un dinamismo basado en las acrobacias y la commedia dell'arte. El escultor Anton Lavinski y el pintor Vladímir Jraovski fueron los encargados de realizar el diseño de la escenografía<sup>18</sup>. Ambos propusieron un montaje que establecía un puente de unión entre escena y auditorio mediante un sistema de escaleras, puentes y andamios y una imponente semiesfera que representaba un globo terráqueo y que se insertaba parcialmente en la escena y las primeras filas del auditorio, traspasando la línea divisoria del arco proscenio. Un crítico contemporáneo escribió:

*No hay escenario (...) Hay una plataforma monumental que se introduce en el auditorio. (...) Está compuesto de relieves, contrarrelieves y líneas fugadas, chocantes a primera vista pero extremadamente simples, fantásticamente entretejido. Pero cada relieve, cada línea (...) obtiene significado y movimiento cuando el pie del actor se posa sobre ellos y el sonido de su voz los golpea (...) No es el templo con su gran mentira del misterio artístico, es el nuevo arte proletario.*<sup>19</sup>

La obra acababa con actores y espectadores juntos en el escenario y desgarrando simbólicamente el telón del viejo teatro, dando a entender la ruptura con la tradición y el nacimiento de un nuevo arte teatral. Visualmente el *Misterio Bufo*

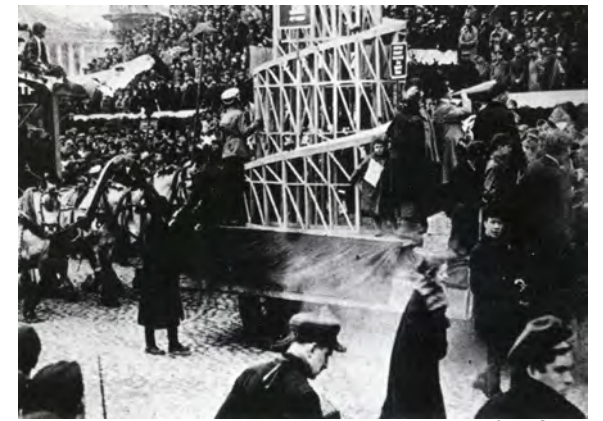


Fig.1.3.14.

<sup>7</sup> KOGAN, Petr, *Pechat i revolyutsiya*, 1921, nº3, p. 117 en RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 41.

<sup>8</sup> RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 44.

<sup>9</sup> *Tvorcheskii teatr*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Peterburg, 1918.

<sup>10</sup> *Proletkult* es una palabra compuesta por las primeras sílabas de Proletarskaya Kultura, y hace referencia a la cultura del proletariado.

<sup>11</sup> LUNACHARSKI, Anatoli V., “La revolución dijo al teatro: “Teatro, te necesito. Te necesito, pero no porque yo, la Revolución, desee sentarme en asientos cómodos y en bellos salones y disfrutar del espectáculo tras el trabajo duro y las batallas (...) Te necesito como ayuda, como guía, como consejero. Quiero ver a mis amigos y a mis amigos en tu escena” en Shkolovsky, Viktor, *Zhizn Iskusstva*, 4 Abril de 1920 en RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 41.

<sup>12</sup> LUNACHARSKI, Anatoli V., *Chemu sluzhit teatr*, Moscú, 1919, en Rudnitsky, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 45.

<sup>13</sup> NORMAN BAER, Nancy van, “Design and Movement in the Theatre of the Russian Avant-Garde”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design, 1913-1935*, Nueva York: Thames and Hudson, 1992, pp. 34.

<sup>14</sup> RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 41.

<sup>15</sup> Vsévolod Meyerhold /1874-1940/.

<sup>16</sup> FERRÉ, Rosa, “Vsévolod Meyerhold. El octubre teatral” en FERRÉ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia Soviética de 1917 a 1945*, Madrid: La Casa Encendida, 2011, p. 338.

<sup>17</sup> RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 41.

<sup>18</sup> FERRÉ, Rosa, “Vsévolod Meyerhold. El octubre teatral” en Ferré, Rosa (ed.), *La Caballería Roja...*, op. cit., pp. 338-340.

<sup>19</sup> NORMAN BAER, Nancy van, “Design and Movement in the Theatre of the Russian Avant-Garde”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 46.





Fig.1.3.15.



Fig.1.3.16.

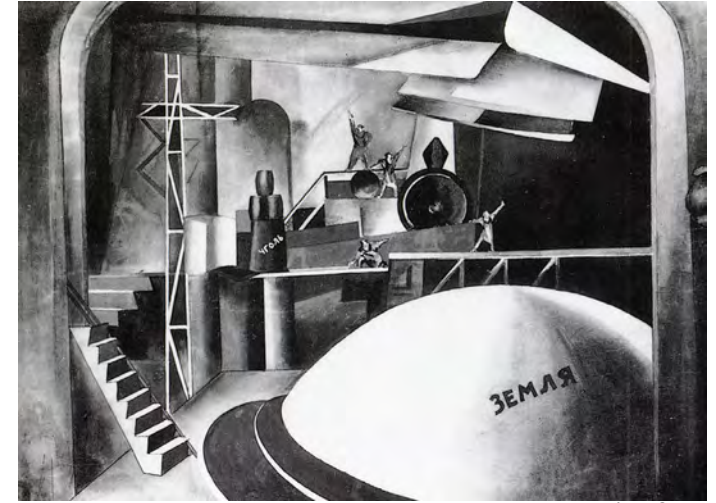


Fig.1.3.17.

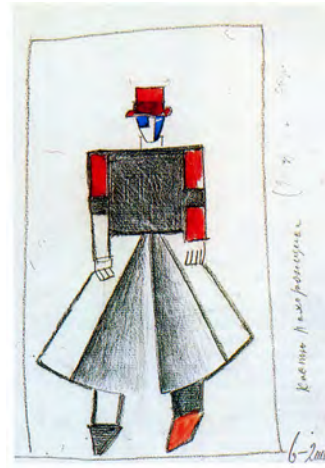


Fig.1.3.18.

Fig.1.3.15. Mayakovski y Meyerhold, 1928.

Fig.1.3.16. Alexander Khostenko-Khostov, *Misterio Bufo*, 1921.

Fig.1.3.17. Anton Lavinsky, Diseño de escenografía para la segunda versión de *Misterio Bufo*, 1921.

El dibujo incluye el arco proscenio del Teatro Sohn y permite apreciar cómo la plataforma escénica y la semiesfera traspasan este límite hasta entonces infranqueable.

Fig.1.3.18. Kazimir Malévich, Diseño de vestuario de *Victoria sobre el sol*, 1913.

Fig.1.3.19. Kazimir Malévich, Diseño de escenografía para el acto 2 de la Escena 5 de *Victoria sobre el sol*, 1913.

Fig.1.3.20. Kazimir Malévich, Diseño de escenografía para el acto 2 de la Escena 6 de *Victoria sobre el sol*, 1913.

Fig.1.3.21/22. Vladímir Dmitriev, *Las Albas*, Teatro Meyerhold, 1920. Representación y maqueta realizada por Dmitriev. Nótese como las escaleras tratan de establecer tímidamente una conexión con el auditorio en la maqueta superando el marco escénico del Teatro Sohn.

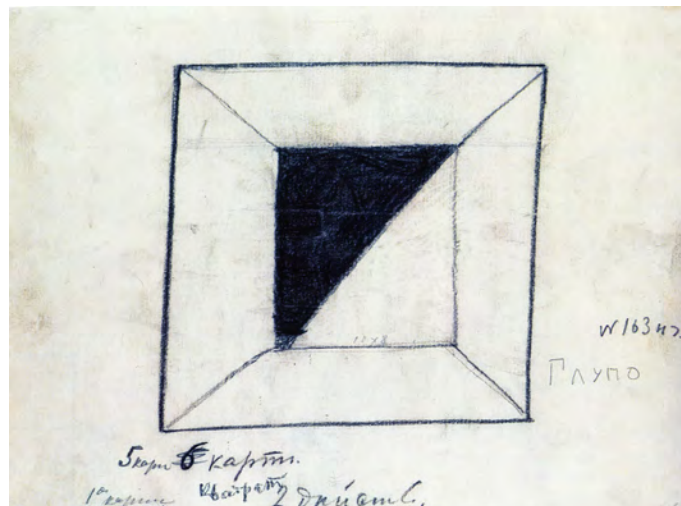


Fig.1.3.19.

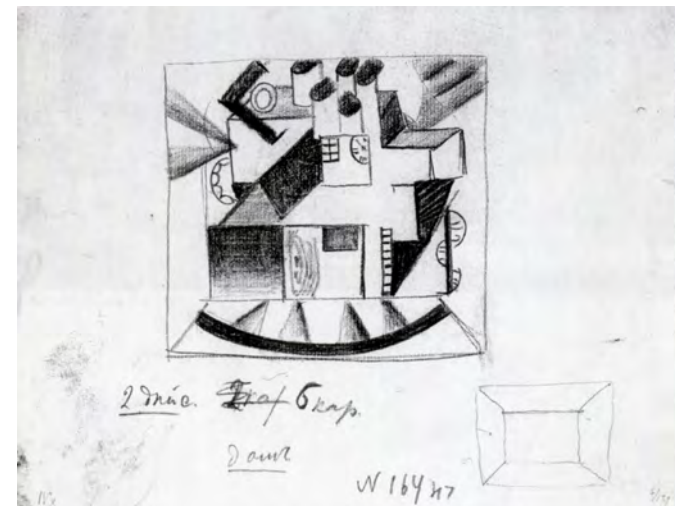


Fig.1.3.20.



había proporcionado una conexión con el Constructivismo en su organización del espacio escénico y la introducción de principios de orden arquitectónico.

En Otoño de 1920 Lunacharski nombró a Meyerhold director del Departamento de Teatro del Comisariado de Educación (TEO) lo que motivó su regreso a Moscú. Meyerhold ocupó el viejo Teatro Sohn en la plaza Sadovo-Triumfalnaya en Moscú y creó una compañía llamada Teatro RSFSR Nº1. El nombramiento de Meyerhold, provocó que a su estela se agrupasen todos los artistas revolucionarios y progresistas, que pasaron a denominarse “la izquierda”, mientras los más conservadores conformaban “la derecha”.

En este contexto el programa del *Octubre teatral*, suponían una declaración abierta de guerra contra los teatros que mantenían un repertorio y un formato clásicos y demandaba una renovación completa de la estructura y el arte teatral, buscando que el teatro se convirtiese en una plataforma de las ideas revolucionarias para celebrar la victoria del proletariado.

Meyerhold redujo la vieja escena del Teatro Sohn a sus mínimos elementos, dejándola vacía de decoraciones y artificios, con la fábrica de ladrillo vista como fondo de la escena y trató de romper la barrera que establecía el arco proscenio eliminando las candilejas y disponiendo paneles de madera a modo de rampas que enlazaban escena y auditorio permitiendo una comunicación directa entre ambos. Toda la decoración accesorio fue desmontada o recubierta y en su lugar se dispusieron eslóganes y cartelera de contenido político, tanto en la sala como en los pasillos y vestíbulo.

La primera puesta en escena de Meyerhold en el Teatro RSFSR Nº1 de Moscú fue el montaje de la obra *Las Albas* de Émile Verhaeren en 1920. Con estas modificaciones, pretendía crear una atmósfera similar a las que las manifestaciones políticas tenían en la calle. Vladímir Dimitriev escenógrafo de la obra, no consiguió colmar las expectativas de Meyerhold, pese a que diseñó un montaje con acero, madera, cuerdas y cables, permaneció como los anteriores trabajos de Exter, como una composición cubofuturista de formas estáticas pintadas. Sin embargo el uso de los materiales en su forma esencial, inició el movimiento hacia el constructivismo escénico.

Tras *Las Albas* Meyerhold presentó una segunda versión del *Misterio bufo* pero estos montajes no agradaron a los líderes bolcheviques y fueron severamente criticadas en el periódico *Pravda*. En Febrero de 1921 Meyerhold fue destituido de su puesto como director del TEO y las actuaciones del RSFSR Nº1 se cancelaron en Septiembre. Lunacharski explicaba así el cambio de postura:

*El entusiasta Meyerhold montó inmediatamente un caballo de batalla futurista y llevó a los partidarios del “Octubre Teatral” a atacar los bastiones del academicismo. Con todo el cariño que le profesó a Meyerhold, tuve que destituirle porque esta política unilateral contradice radicalmente no solo mi postura sino la postura del Partido (...) Tengo que reconocer que la línea de acción extrema de Meyerhold resulta inaceptable desde el punto de vista de la administración estatal.*<sup>20</sup>

Sin embargo, además de la beligerancia de Meyerhold, también la situación política estaba en proceso de cambio. En 1921 la Guerra Civil entró en su fase final y el comunismo de guerra se vio reemplazado por la Nueva Política Económica, la NEP, por lo que el período revolucionario se consideró finalizado y se introdujeron cambios en todos los ámbitos, incluido el teatral.

### 1.3.3. EL TEATRO DE LOS PINTORES

*El Teatro Desatado de Aleksandr Tairov*

La escena se había empleado en Rusia desde comienzos del SXX como un laboratorio para la exploración de nuevos horizontes artísticos a través de la colaboración de pintores, coreógrafos, escenógrafos y directores teatrales. La proliferación de teatros tras la Revolución de Octubre, abrió múltiples oportunidades a los artistas de vanguardia que continuaron una tradición colaborativa con el teatro que databa del SXIX.

A comienzos del SXX los pintores vinculados al cubo-futurismo ruso se sintieron atraídos ante la posibilidad que la escena les ofrecía de realizar obras de gran escala y trabajar con el volumen y la luz, por lo que empezaron a colaborar en los montajes teatrales de algunos teatros. Este había sido el caso de Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov, autores del *Manifiesto Rayonista*<sup>21</sup>, y que diseñaron decorados para los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev<sup>22</sup> entre 1913 y 1926, que causaron sensación en sus giras europeas y despertaron el interés de la vanguardia artística europea<sup>23</sup>.

El cubo-futurismo ruso también había encontrado su lugar de expresión en el teatro, con la obra *Victoria sobre el Sol*<sup>24</sup> en cuya realización se unieron muchos de sus miembros más destacados: Alekséi Kruchenykh como dramaturgo, prólogo

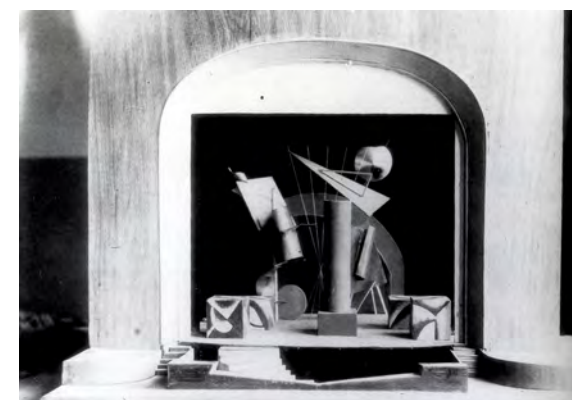


Fig.1.3.21.



Fig.1.3.22.

<sup>20</sup> LUNACHARSKI, Anatoli V., *Teatr. Segodnya*, 1928, Moscú-Leningrado, p. 106.

<sup>21</sup> “El estilo de pintura rayonista que avanzamos, significa formas espaciales que provienen de la intersección de los rayos reflejados de varios objetos, formas escogidas según la voluntad del artista. El rayo se representa provisionalmente en la superficie por una línea de color.” Larionov, Mijaíl F. y Goncharova, Natalia, S. “Manifiesto Rayonista”, 1913, en DABROWSKI, magdalena, “The Formation and Development of Rayonism”, *Art Journal*. Nueva York: primavera 1975, Vol 34, Nº3, pp. 200-207.

<sup>22</sup> Acerca de las producciones de los Ballets Rusos de Diaghilev resulta especialmente interesante la muestra organizada por la Obra Social “la Caixa” *Los Ballets rusos de Diaghilev 1909/1929: Cuando el arte baila con la música* y el catálogo de la misma (PRITCHARD, Jane (ed.), *Los Ballets rusos de Diaghilev 1909/1929: Cuando el arte baila con la música*, Madrid: Editorial Turner, 2011).

<sup>23</sup> Diaghilev encargó la realización de escenografías, decorados y vestuario a artistas como Giacomo Balla, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, André Derain, Max Ersnt, Juan Gris, Henri Matisse, Joan Miró o Pablo Picasso y fue un agente esencial en el intercambio artístico entre Rusia y el resto de Europa a comienzos del SXX.





Fig.1.3.23.

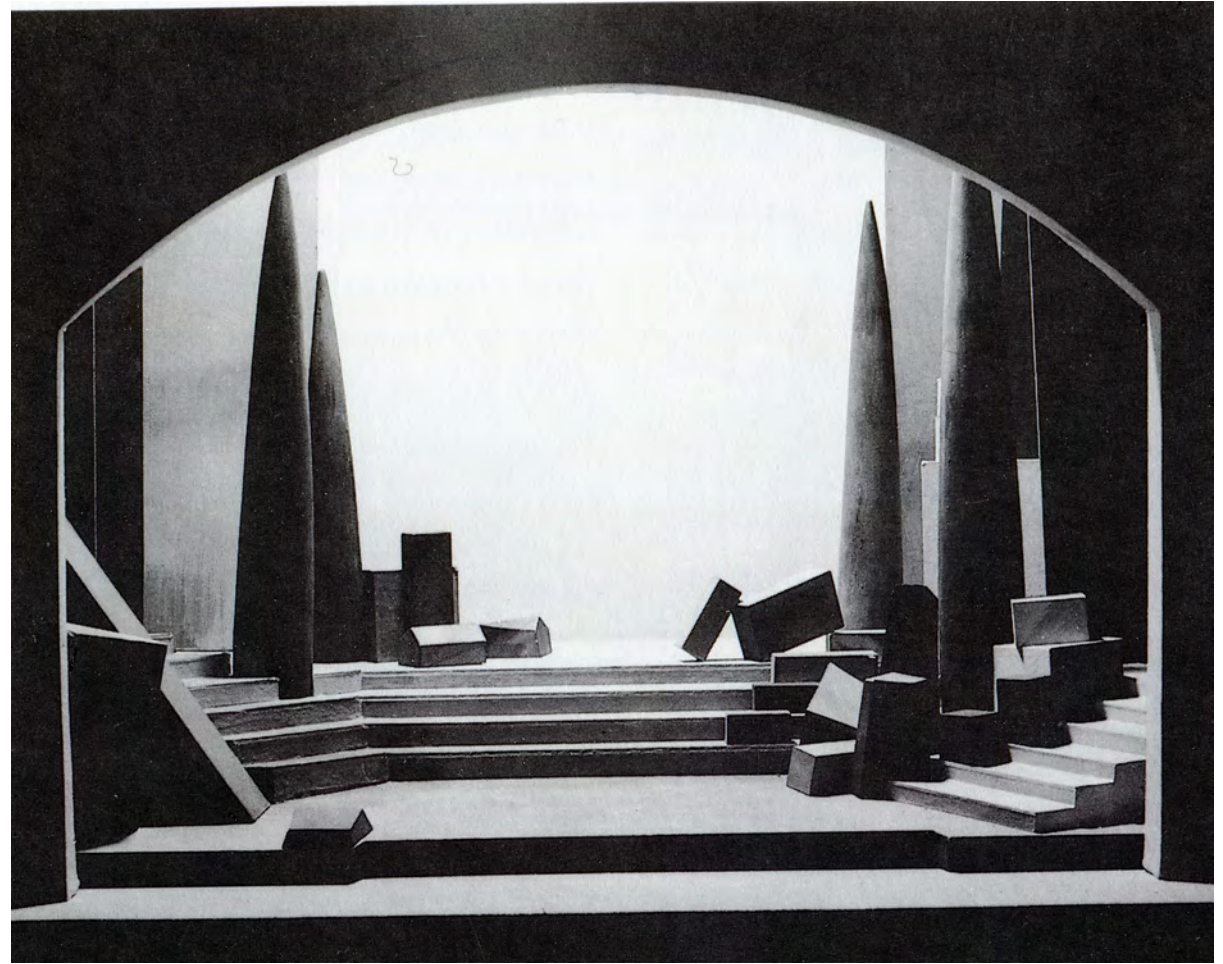


Fig.1.3.24.

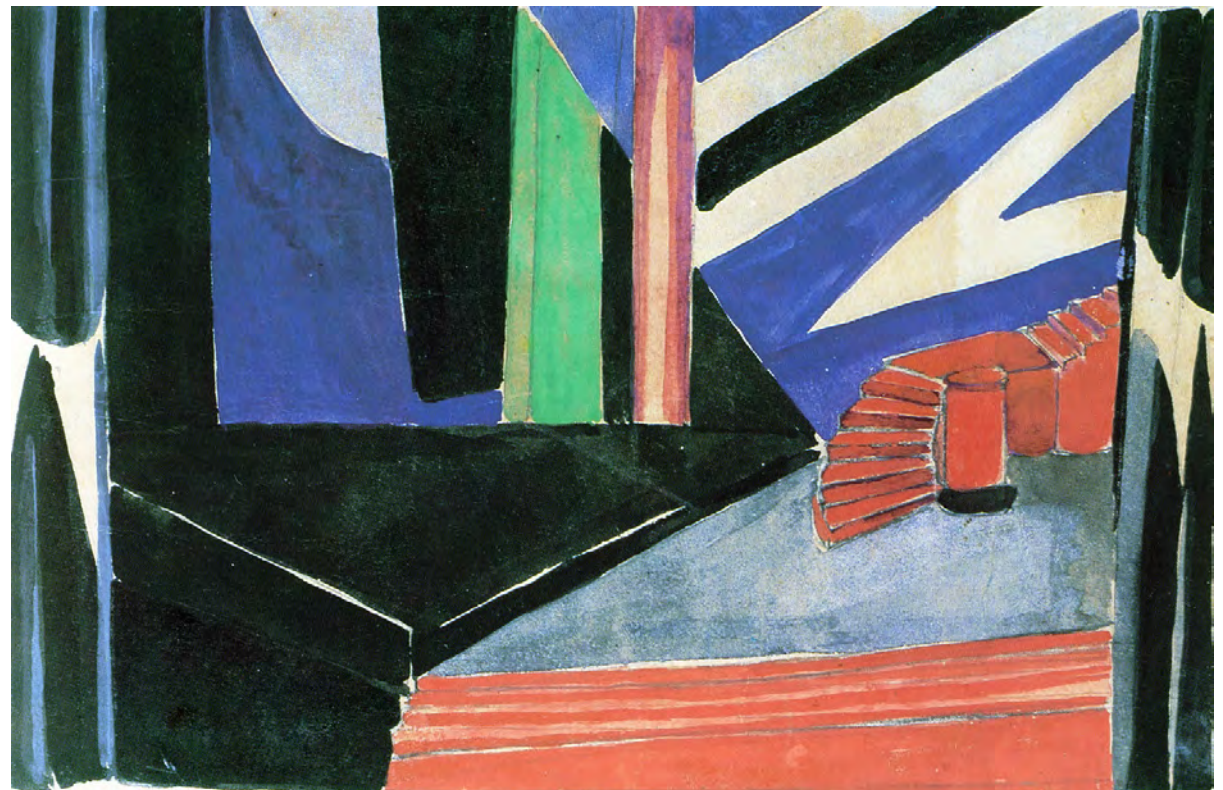


Fig.1.3.25.

Fig.1.3.23. Aleksandra Exter, Diseño de vestuario para la obra *Salomé* de Oscar Wilde, 1917.

Fig.1.3.24. Aleksandra Exter, Maqueta de escenografía de *Famiira Kifared*, original 1916, reconstrucción 1987.

Fig.1.3.25. Aleksandra Exter, Maqueta de escenografía de *Salomé* de Oscar Wilde, 1917.

Fig.1.3.26/27. Diseño de Liubov Popova para la escenografía del jardín de la casa de Julieta de la obra *Romeo y Julieta* realizado en 1920 y la realizada por Aleksandra Exter de la plaza de Verona en 1921.



de Velimir Jlébnikov, música de Mijaíl Matiushin y montaje escénico y vestuario de Kazimir Malévich. La obra, estrenada en 1913 en el *Luna Park* de San Petersburgo, era un alegato maquinista y futurista de sus autores, que impregnaba todo el montaje escénico. El texto de Kruchenykh, escrito en el lenguaje rítmico y “transracional” *zaum* y coordinado con los ritmos musicales y el movimiento de los actores, era un relato futurista sobre un mundo completamente mecanizado en el que el hombre consigue prescindir del mundo natural, incluido el sol. Consecuentemente, Malévich diseñó una escenografía tridimensional cubofuturista, en base al uso de figuras geométricas puras (cubos, conos, cilindros y poliedros) coloreadas en blanco y negro y potenciadas por la incidencia lumínica, que solo se ejecutó en parte debido a los escasos recursos con que contaba el montaje. Sin embargo, el montaje escenográfico de la quinta escena del segundo acto incorporó un panel único de fondo en el que aparecía un cuadrado dividido diagonalmente por dos áreas coloreadas en blanco y negro. Esta escenografía de 1913, tiene una especial significación al considerarse como una obra que inicia el camino hacia la abstracción y la no-objetividad que conformarían el núcleo de la teoría y obra suprematista de Malévich<sup>25</sup>. Una de sus obras más representativas *Cuadrado Negro*, realizada en 1915 guarda una evidente relación con partes del montaje escenográfico de 1913, lo que la convierte en la primera manifestación del Suprematismo<sup>26</sup>.

Muchas otras obras experimentales de los años diez contaron con la unión de artistas, directores, arquitectos e ingenieros de cara modelar una escena alternativa al realismo del Teatro del Arte de Moscú dirigido por Stanislavski. De esta unión surgió un teatro capaz de conjugar nuevas temáticas, técnicas de representación innovadoras, una nueva estética y la última tecnología. En este contexto destacó la propuesta de Aleksandr Yákovlevich Taírov, director del Teatro de Cámara de Moscú<sup>27</sup>, el Teatro Kámerni, en el que puso en práctica sus ideas acerca del estilo teatral sintético y desarrolló el cuerpo teórico de su propuesta teatral condensada en su escrito-manifiesto *El Teatro Liberado*. En este texto publicado en 1921 y traducido al alemán en 1923<sup>28</sup>, Taírov propuso una vía intermedia entre el teatro realista dominado por la obra literaria, cuyo máximo exponente era Stanislavski, y el teatro de estilo dominado por la pintura y la estética, liderado por Meyerhold. Para Taírov la escena no era un lugar para la experimentación libre de los pintores y artistas o una plataforma para la difusión de la obra de los dramaturgos, sino que tenía que tener su propio lenguaje. Esta aspiración se condensó en el que sería el eslogan de su teatro: “debemos teatralizar el teatro”<sup>29</sup>, es decir, reformular la acción y los medios teatrales a medida de las necesidades del propio teatro.

*Tanto la estructura lógica del lenguaje como la psicológica deben ocupar un segundo lugar detrás de la estructura rítmica. (...) En la base del lenguaje escénico debe encontrarse, junto al principio rítmico, el principio dinámico.*<sup>30</sup>

Taírov centró sus esfuerzos en la creación de una experiencia cinética y arquitectónica, más que literaria o ilustrativa, en la que se construiría una acción escénica dinámica a través de la danza y el ritmo. Para ello inició una colaboración con diferentes pintores y artistas<sup>31</sup>, entre los que destacó la aportación de la artista cubo-futurista Aleksandra Exter en los montajes escénicos y vestuarios que realizó en el Teatro Kámerni desde 1916.

En el Teatro Kámerni la atención primaria se dedicó a la técnica del actor y el movimiento era considerado un componente central del diseño total. Exter y Taírov se unieron para crear una fusión dinámica de drama, movimiento y diseño hacia el conocido como “teatro sintético”. En obras como *Famira* o *Salomé* los decorados introducían el dinamismo mediante plataformas dispuestas a diferentes niveles y decorados con paisajes que oscilaban entre el cubismo y el intenso cromatismo del arte popular ruso. En *El Teatro liberado* Taírov trató de precisar el concepto escenográfico que debería imponerse en su teatro, tratando de dirigir la atención de los escenógrafos al suelo, en lugar de al telón de fondo. El suelo, la base sobre la que se desarrollaba la acción de los espectadores, debería de ser el objeto esencial del trabajo escenográfico de cara a construir una escena dinámica:

*Para hacer visible su arte, el actor tiene que poder utilizar su material. Este material es su cuerpo. El cuerpo del actor es tridimensional y por tanto sólo puede ser efectivo en un espacio tridimensional. (...) Por tanto, la escena debe ser creada de tal modo que favorezca la relación del cuerpo del actor con las formas que tiene que asumir, tiene que adecuarse al ritmo de sus movimientos y de sus gestos. (...)*

*El artista plástico, por tanto, tiene que concentrarse en el suelo del escenario cuando trabaja para el teatro; el panorama de fondo, que tanto le atrae, sólo debe ser tomado en consideración en un segundo momento. (...) El suelo no debe formar una superficie homogénea, sino que, coherentemente con las intenciones de las representaciones en las que se trabaje, tienen que ser fragmentado en diversas alturas o planos inclinados. (...) La disposición de la escena, o mejor, la disposición del suelo del escenario tiene que basarse en la intención rítmica de cada representación que se planee.*

Sin embargo, a pesar del éxito de las escenografías de Exter en el Teatro Kámerni, Taírov buscaba una segunda evolución, en la que la el plano quebrado del suelo diese lugar a una construcción tridimensional.

*Con todo, cuando quebramos el suelo del escenario y trabajamos con diferentes niveles, pasamos inevitablemente de la esfera de la construcción horizontal a la esfera de la construcción vertical, donde frecuentemente puede plantearse la necesi-*



Fig.1.3.26.

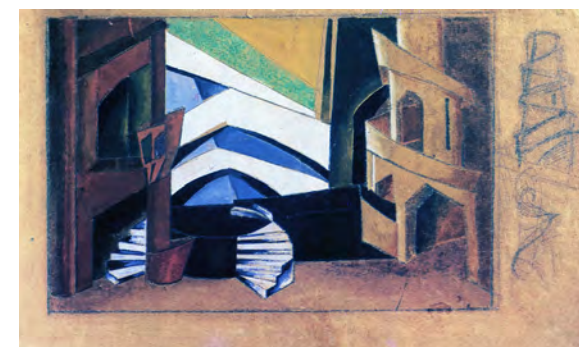


Fig.1.3.27.

<sup>24</sup> Победа над Солнцем.

<sup>25</sup> El propio Malevich señala en su manifiesto “El Suprematismo”, escrito en 1920 que el movimiento había nacido en 1913, cuando ni las principales obras ni los manifiestos del Suprematismo habían sido creados, pero sí se había realizado el montaje escénico para la obra *Victoria sobre el Sol*: “El Suprematismo se divide en tres estadios (...) que comprenden de 1913 a 1918. (...) Las formas suprematistas como abstracción, se han convertido en perfección utilitaria. Ya no conciernen a la tierra, se las puede analizar y estudiar como a cualquier planeta o como todo un sistema.” GARCÍA GONZÁLEZ, Ángel, CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, Madrid: Editorial Turner, p. 156.

<sup>26</sup> NORMAN BAER, Nancy van, “Design and Movement in the Theatre of the Russian Avant-Garde”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 40.

<sup>27</sup> Камерного театра /1914—1949/. RODIONOV, Dimitri, “La luz del Teatro Kámerni de Moscú” en FERRÉ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...* op. cit., pp. 320-337.

<sup>28</sup> TAÍROV, Aleksandr J., *Das entfesselte Theater*, Leipzig y Weimar: Kiepenheuer Verlag, 1923.

<sup>29</sup> RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., pp. 55-57.

<sup>30</sup> TAÍROV, Aleksandr J., *El Teatro liberado*, en SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Ediciones Akal, 1999, p. 309.

<sup>31</sup> Boris Fernandinov, Alexander Vesnín, los hermanos Stenberg, Vadim Ryndin y Vladímir Tatlin entre otros, colaboraron en la realización de escenografías para el Teatro Kámerni.



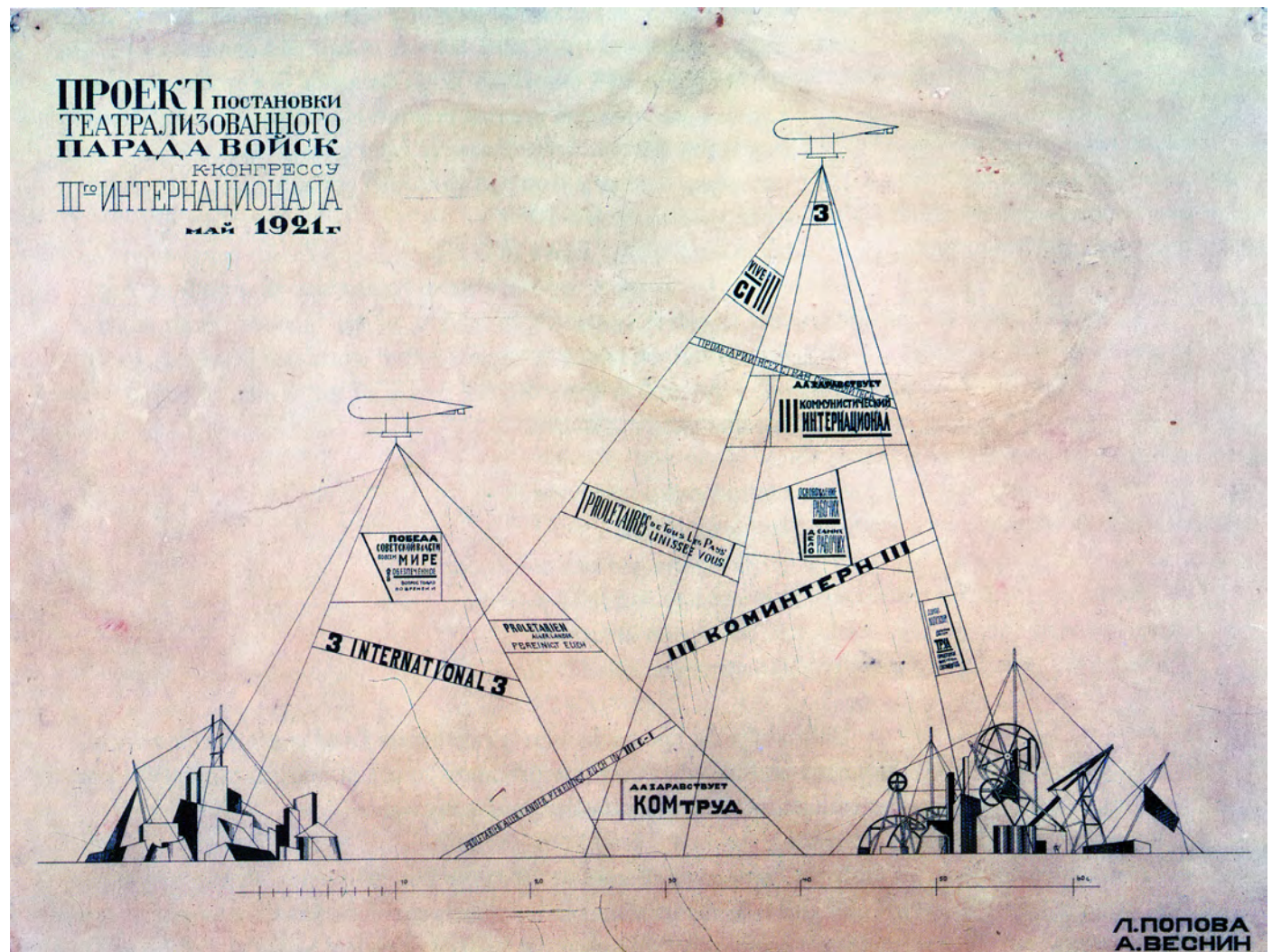


Fig.1.3.28.

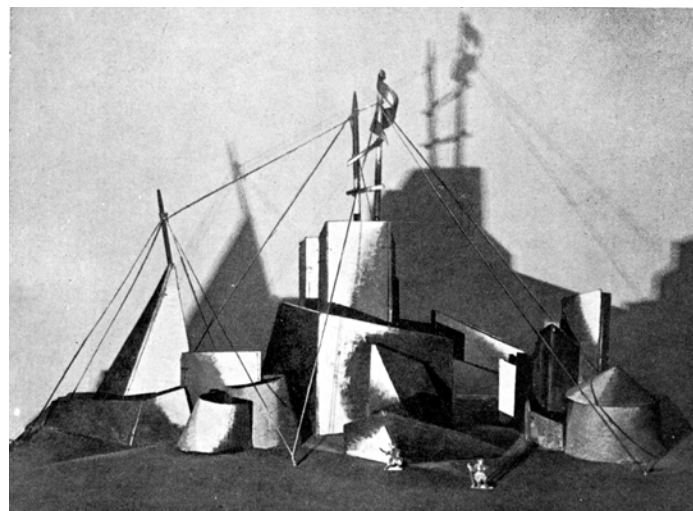


Fig.1.3.29.

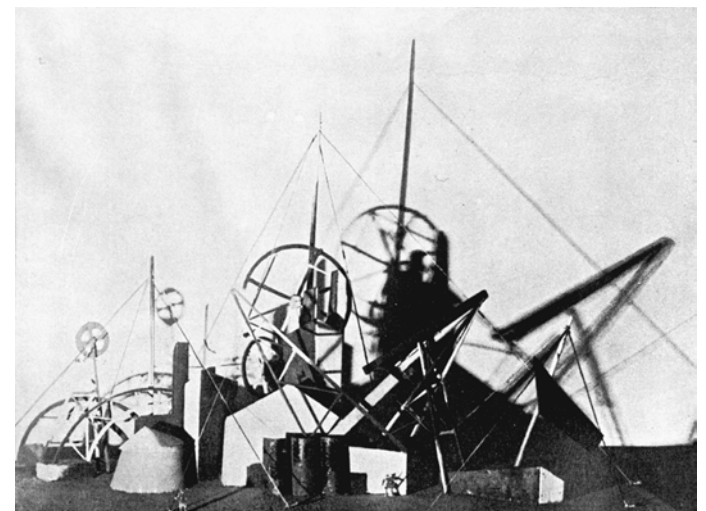


Fig.1.3.30.

Fig.1.3.28. Liubov Popova y Aleksandr Vesnin, diseño de escenografía para *La lucha y victoria de los Soviets*, 1921.

Fig.1.3.29/30. Liubov Popova y Aleksandr Vesnin, maquetas para *La lucha y victoria de los Soviets*, 1921.

*dad de desplegar no solamente esas construcciones verticales que sirven de base a los movimientos del actor, sino también aquellas otras de distinto tipo que desempeñan un papel autónomo y para nosotros muy relevante. (...) El teatro no necesita un artista plástico, sino un artista constructivo. (...) Puede ser tanto un arquitecto como un pintor o un escultor, con tal de que haya comprendido el problema de la acción teatral y le dé una solución mediante estructuras rítmicas cromáticas.*<sup>32</sup>

El primer intento en este sentido fue la colaboración con Liubov Popova, para la realización de la escenografía de la obra *Romeo y Julieta* en 1920, que no llegó a concretarse al proponer Popova una escenografía abstracta que no tenía cabida en los principios de Tairov. Exter realizó finalmente la escenografía el año siguiente y realizó un montaje que “representó la máxima expresión del decorado cubista y no dejó lugar a la evolución”<sup>33</sup>. Tairov había avanzado la evolución del decorado pintado a la construcción tridimensional que, sin embargo, no se abordaría a partir de las bases teóricas y estéticas del cubo-futurismo, sino que serían los constructivistas los que materializarían esas construcciones escénicas.

#### 1.3.4. LA ESCENA CONSTRUCTIVISTA

*Las construcciones de Popova y Vesnín para Meyerhold y Tairov*

Al igual que Tairov, Meyerhold buscaba a comienzos de los años veinte una nueva forma teatral a través de la reforma del método de actuación y la escenografía. En 1922 Meyerhold fundó su nuevo teatro, que un año más tarde recibiría el nombre de Teatro Vsévolod Meyerhold y que mantuvo sus puertas abiertas durante dieciséis años. La visión particular de Meyerhold consistía en la creación de una escenografía que interactuase conjuntamente con la acción del actor sobre la escena e incentivase la vinculación de escena y auditorio, que respondía al impulso artístico y, a la vez, político del *Octubre Teatral*.

Visualmente el *Misterio Bufo* y *Las Albas* habían proporcionado una conexión con el constructivismo en su organización del espacio escénico y la introducción de principios de orden arquitectónico. Sin embargo no sería el *Misterio Bufo* el gran paso hacia la definición de la escenografía constructivista. Éste se estaba gestando en ese mismo momento en uno de los talleres del Vkhutemas, los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y la Técnica de Moscú, de cuyo profesorado formaban parte Liubov Popova y Aleksandr Vesnín<sup>34</sup>. Ambos eran además artistas vinculados al Constructivismo y en 1921 participarían en la primera exposición moscovita de los Constructivistas bajo el título 5x5=25 junto a Aleksandr Ródchenko, Varvara Stepánova y Aleksandra Exter<sup>35</sup>. Popova y Vesnín habían recibido ese mismo año un encargo para la colaboración conjunta en el proyecto escenográfico para un evento de masas al aire libre que dirigiría Vsévolod Meyerhold. El evento que tendría lugar en el Campo de Khodynka<sup>36</sup>, un gran espacio abierto en el noroeste de Moscú, serviría para conmemorar el Congreso del Komintern<sup>37</sup> de 1921. El proyecto que ambos desarrollaron en la primavera de 1921 consistía en un montaje a gran escala con 2500 actores, artillería, aviones, bandas militares, coros y gimnastas, preparado para acoger a 30.000 espectadores<sup>38</sup>, en el que se construirían dos núcleos escenográficos que representarían dos ciudades simbólicas: la “ciudad del capitalismo” compuesta por bloques cúbicos sólidos y la “ciudad del futuro” compuesta por elementos dinámicos entre los que se incluían volúmenes geométricos de composición dinámica, entrelazados con ruedas, cintas de transmisión, torres, tensores metálicos, cerchas inclinadas,... componiendo una imagen de ciudad dinámica y maquinista. El alzado y las maquetas realizados por ambos muestran las dos ciudades a una cierta distancia la una de la otra, pero entrelazados por pancartas con eslóganes y consignas acerca de la expansión del proletariado en el mundo y la labor de la III Internacional, que estarían sustentados por el vuelo de varios zepelines, añadiendo un mayor dinamismo y composición al conjunto. A las ciudades cúbicas capitalistas, que pretende construir un perfil urbano arquetípico que podría corresponderse tanto con París como con Nueva York a principios de siglo, se le opone una ciudad futurista, en la que la máquina conforma el perfil urbano del conjunto y la propia seña de identidad urbana, que evidentemente se correspondía con el mundo futurista que la vanguardia soviética pretendía construir. El proyecto no pudo realizarse por falta de tiempo y fondos para abordarlo.

Sin embargo tras la clausura del Teatro RSFSR Primero, Meyerhold inauguró su seminario de biomecánica en el Taller Estatal Superior de Teatro, GYVRM<sup>39</sup>, al que se incorporaron un reducido grupo de jóvenes actores y Liubov Popova como profesora del Taller Superior de Teatro que el propio Meyerhold dirigía. Ambos comenzaron a trabajar en la realización del vestuario y la escenografía para la obra del dramaturgo franco-belga Fernand Crommelynck *El Cornudo Magnífico*<sup>40</sup>. La compañía de Meyerhold no tenía un teatro fijo en ese momento y Meyerhold encargó a Popova la realización de una escenografía que debería poder adaptarse a cualquier tipo de recinto escénico o, incluso, poder disponerse al aire libre:

*Tras la clausura del RSFSR Nº1 nos quedamos sin sala teatral y empezamos a pensar la posibilidad de representar el espectáculo sin escenario*<sup>41</sup>.

<sup>32</sup> TAÍROV, Aleksandr J., *El Teatro liberado*, en SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna...*, op. cit., pp. 309-312.

<sup>33</sup> KOVALENKO, Georgii, “The Constructivist Stage”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 146.

<sup>34</sup> Acerca de la labor de Popova y Vesnín en el Vkhutemas y de la estructura de esta escuela entre 1920 y 1930, KHAN MAGOMEDOV, Selim O., *Vhutemas. Moscou 1920-1930*, París: Editions du Regard, 1990.

<sup>35</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, Londres: Methuen, 1986, p. 169.

<sup>36</sup> Ходы́нское поле.

<sup>37</sup> También llamada Internacional Comunista, III Internacional o Comintern, todos ellos en referencia al mismo término ruso Коммунистический интернационал, o a su abreviatura Коминтерн.

<sup>38</sup> KOLÉSNIKOV, Mijail, “The Russian Avant-Garde and the Theatre of the Artist”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 90.





Fig.1.3.31.

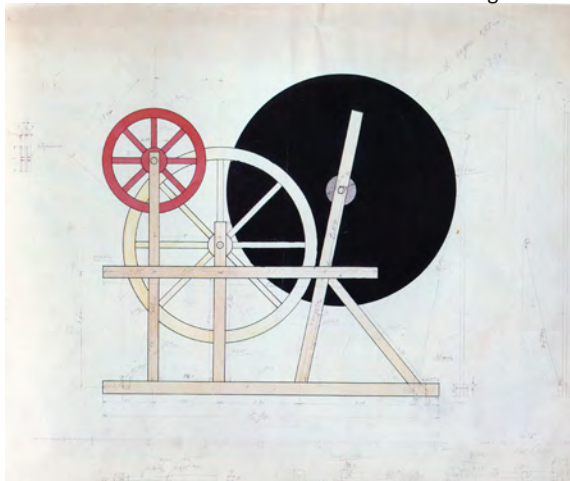


Fig.1.3.32.



Fig.1.3.33.



Fig.1.3.34.

Fig.1.3.31. Reconstrucción de la maqueta realizada por Liubov Popova para el montaje de *El Cornudo Magnífico* en 1922.

Fig.1.3.32. Liubov Popova bocetos para el montaje de *El Cornudo Magnífico*, 1922.

Fig.1.3.33. Escena de *El Cornudo Magnífico*, 1922.

Fig.1.3.34. Representación de *El Cornudo Magnífico*, 1922.

Fig.1.3.35/36. Liubov Popova, construcción escénica y boceto para el montaje de *El Cornudo Magnífico*.



Este condicionante previo suponía que el concepto escenográfico propuesto por Popova no podría contar con los dispositivos habituales de la caja escénica y que al no conocerse las dimensiones y condicionantes espaciales del espacio donde se produciría el montaje, debería configurarse como una pieza independiente y tridimensional. La adversidad se convirtió en un argumento a favor del repudio del naturalismo y realismo. Meyerhold tenía grandes esperanzas depositadas en la escenografía de Popova:

*El escenario debía sentar las bases de una nueva técnica de interpretación en un nuevo ambiente escénico, rompiendo definitivamente con los bastidores y los decorados con puertas. Desde el primer momento, este nuevo principio tenía que dejar al desnudo todas las líneas de la construcción y llevar la esquematización a sus últimas consecuencias<sup>42</sup>.*

En Febrero de 1922 Meyerhold reabrió el Teatro Sohn, bajo el nombre del Teatro del actor<sup>43</sup> y programó el estreno de la obra de Crommelynck para el 25 de Abril de 1922<sup>44</sup>. Para el montaje además de la escena desprovista de todo ornamento, se suprimió el telón que separaba la escena del auditorio, con lo que la escenografía compartía espacio con el auditorio desde el comienzo. Además del montaje de Popova sobre la escena solamente se dispuso un lienzo sobre el fondo de la escena que trataba de ayudar a descontextualizar el montaje de la materialidad del fondo escénico.

La acción escénica de la obra de Crommelynck transcurría en un molino que se convirtió en el origen de la construcción de un dispositivo autónomo mecánico. Popova dispuso en el centro del espacio escénico una construcción mecánica que propiciaría la actuación dinámica de los actores. La escenografía consistía en un conjunto de plataformas, escaleras, rampas, puentes,... con sus elementos constructivos y estructurales visibles. Detrás las aspas y un gran círculo negro con las letras CR ML NCK en blanco, consonantes del apellido del dramaturgo, girarían con ritmos independientes de la acción escénica, dotando al dispositivo escénico de un dinamismo propio y autónomo<sup>45</sup>. En su montaje Popova no construyó un molino de viento, sino una estructura libre y organizada rítmicamente cuyas ruedas y palas evocaban al molino, así como también a máquinas y mecanismos de la sociedad industrial moderna. Una vez iniciada la representación, los movimientos sincronizados de los actores sobre ella perdían cualquier connotación figurativa y el dispositivo se asemejaba a una cadena de producción industrial y la escena a una máquina con la que los actores interactuaban<sup>46</sup>. La escenografía mecánica de Popova plasmaba el anhelo de transformación de Rusia a través de la electrificación y mecanización que Lenin había proclamado durante el VIII Congreso de los Soviets en 1920 con la consigna “el Comunismo es el poder de los Soviets más la electrificación de todo el país, ya que la industria no puede desarrollarse sin electrificación”<sup>47</sup>. El montaje escenográfico de Popova y Meyerhold pretendía aplicar la misma consigna a la creación de un teatro con una alta carga ideológica y que trataría de convertirse en un reflejo de la sociedad utópica soviética que en ese momento estaba en plena construcción:

*En el diseño escénico, la constructivista (L. S. Popova) se marcó el objetivo de convertir el aspecto propagandístico de la obra en el centro de la atención de la audiencia. Con este objetivo en mente, el individuo que diseña la escena, en lugar de buscar un efecto estético, trata de producir un efecto que para los espectadores no sería diferente de un fenómeno de la vida real, como lo son las maniobras, las actuaciones callejeras, etc. El vestuario y los objetos deben ser tal y como son en la vida, con su utilidad como primera cuestión y más importante, sin elementos decorativos, sin teatralidad. La obra se desarrolla en una interpenetración con lo que permite nuestra contemporaneidad: los logros tecnológicos.<sup>48</sup>*

Era a través de la acción como la construcción de Popova tomaba vida. Los movimientos plásticos de los actores exponían la dinámica energética de la construcción y hacían posible observar su singular pureza gráfica, la armonía de sus ritmos lineales. En la representación, la acción y la construcción eran inseparables. La construcción de Popova era una ruptura y progreso genuino, profetizando inimaginables cambios en el teatro y generalmente se considera como el comienzo del constructivismo teatral ruso. Como había anticipado el historiador y crítico de arte Abram Efros en su texto de 1920 *El Artista y la Escena* “lo que el teatro necesita no es una ilusión de espacio, sino un espacio real. Y no una representación pictórica de un objeto sino la auténtica materialidad de esos objetos”<sup>49</sup> y eso era justamente lo que Popova y Meyerhold había construido en el Teatro Sohn.

El proyecto de *El Cornudo Magnífico* fue un éxito gracias a la creatividad y aspiraciones estéticas de Popova y Meyerhold. Ambos buscaban un modelo funcional y utilitario libre de la ilusión teatral y el realismo. Un teatro reducido a su forma esencial, de acuerdo a la ideología constructivista<sup>50</sup>. La radical propuesta escénica de Popova, en perfecta conjunción con la actuación biomecánica de los actores y el componente cómico y dinámico de la obra de Crommelynck, fueron considerados acogidos como la incorporación del Constructivismo en el teatro soviético, desbancando al Cubo-Futurismo como lenguaje predilecto de los artistas de vanguardia.

Vesnín por su parte realizó la escenografía para la obra del dramaturgo británico Gilbert Keith Chesterton *El hombre que fue Jueves*, que supondría el regreso de Taírov a Moscú tras su exitosa gira europea<sup>51</sup>. Con esta obra Taírov esperaba posicionarse dentro de la nueva tendencia y lenguaje teatral tras su reciente adhesión al Constructivismo. Para ello confió



Fig.1.3.35.

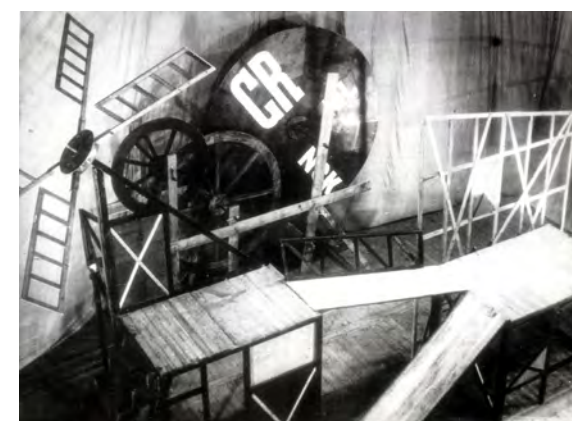


Fig.1.3.36.

<sup>39</sup> Meyerhold se incorporó como director a finales de 1921. En 1922 el Taller fue incorporado al Instituto Estatal de Arte Teatral, GITIS, del que pronto se independizó para formar su propio taller, al que dio en 1923 el nombre de Taller de Teatro Experimental Meyerhold, GEKTEMAS.

<sup>40</sup> Fernand Crommelynck, *Le Cocu Magnifique*, 1885.

<sup>41</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “Cómo se montó “El cornudo magnífico””, *Novy Zritel*. Moscú: 28 de Septiembre de 1926, en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992, p. 430.

<sup>42</sup> Ibídem.

<sup>43</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., p. 169.

<sup>44</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., p. 30.

<sup>45</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., pp. 425-426.

<sup>46</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., pp. 171-172.

<sup>47</sup> LENIN, Vladimir I., “Discurso pronunciado el 21 de Noviembre de 1920” en LENIN, Vladimir I., *Lenin, Collected Works*, Moscú: Progress Publishers, 1965, vol. 31, pp. 408-426.

<sup>48</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “Cómo se montó “El cornudo magnífico””, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 178.





Fig.1.3.37.

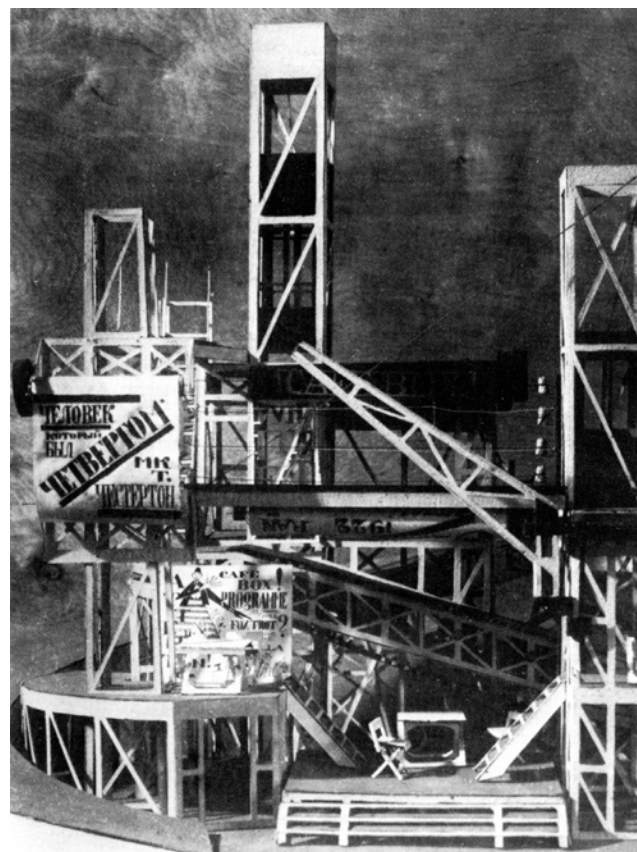


Fig.1.3.38.

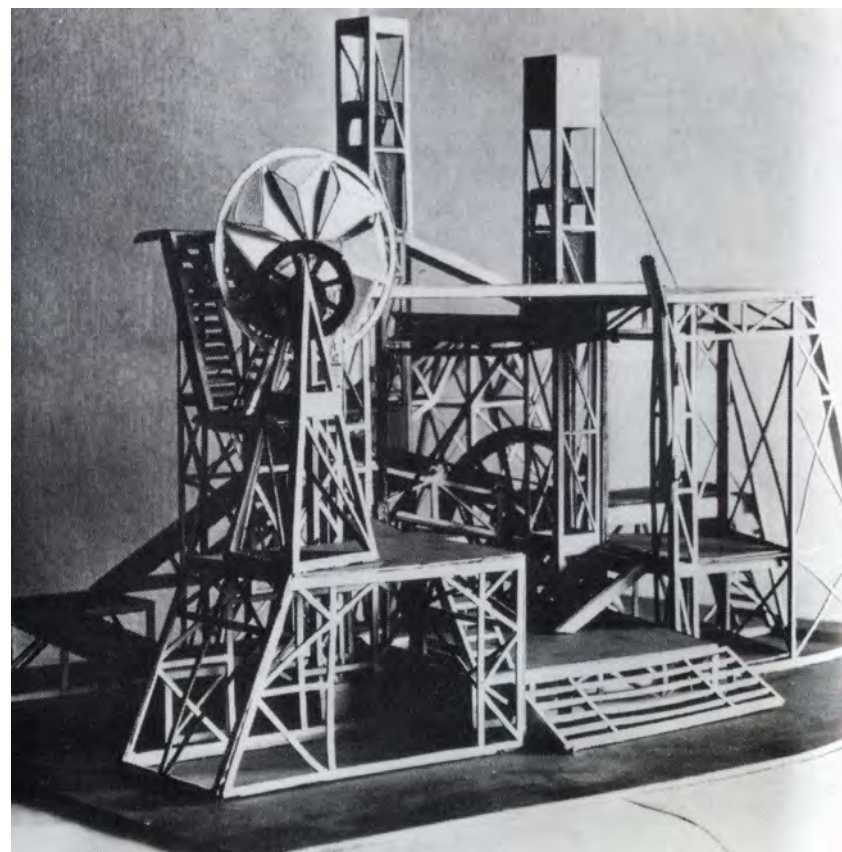


Fig.1.3.39.

Fig.1.3.37. Cartel publicitario de la gira de Aleksandr Tairov en Berlín en Abril de 1923. Al pie del cartel se cita "el trabajo de los constructivistas G. y W. Stenberg y K. Medunezky, Moscú".

Fig.1.3.38/39. Aleksandr Vesnin, Maquetas del dispositivo escénico para *El hombre que fue Jueves*, 1923.

A través de las maquetas puede apreciarse la evolución del proyecto, en el que la volumetría general se mantiene con pequeñas modificaciones como la desaparición de la rampa y plataforma ambas de trazado curvo, sustituidas finalmente por una plataforma elevada y una serie de plataformas y rampas en segundo plano, aunque las torres adyacentes a la rampa sí se mantuvieron en lugar del molino que aparece en la fotografía de la derecha.

Fig.1.3.40. Representación de *El hombre que fue Jueves*, 1923.

Fig.1.3.41. Aleksandr Vesnin, Planimetría de la escenografía de *El hombre que fue Jueves*, 1923.

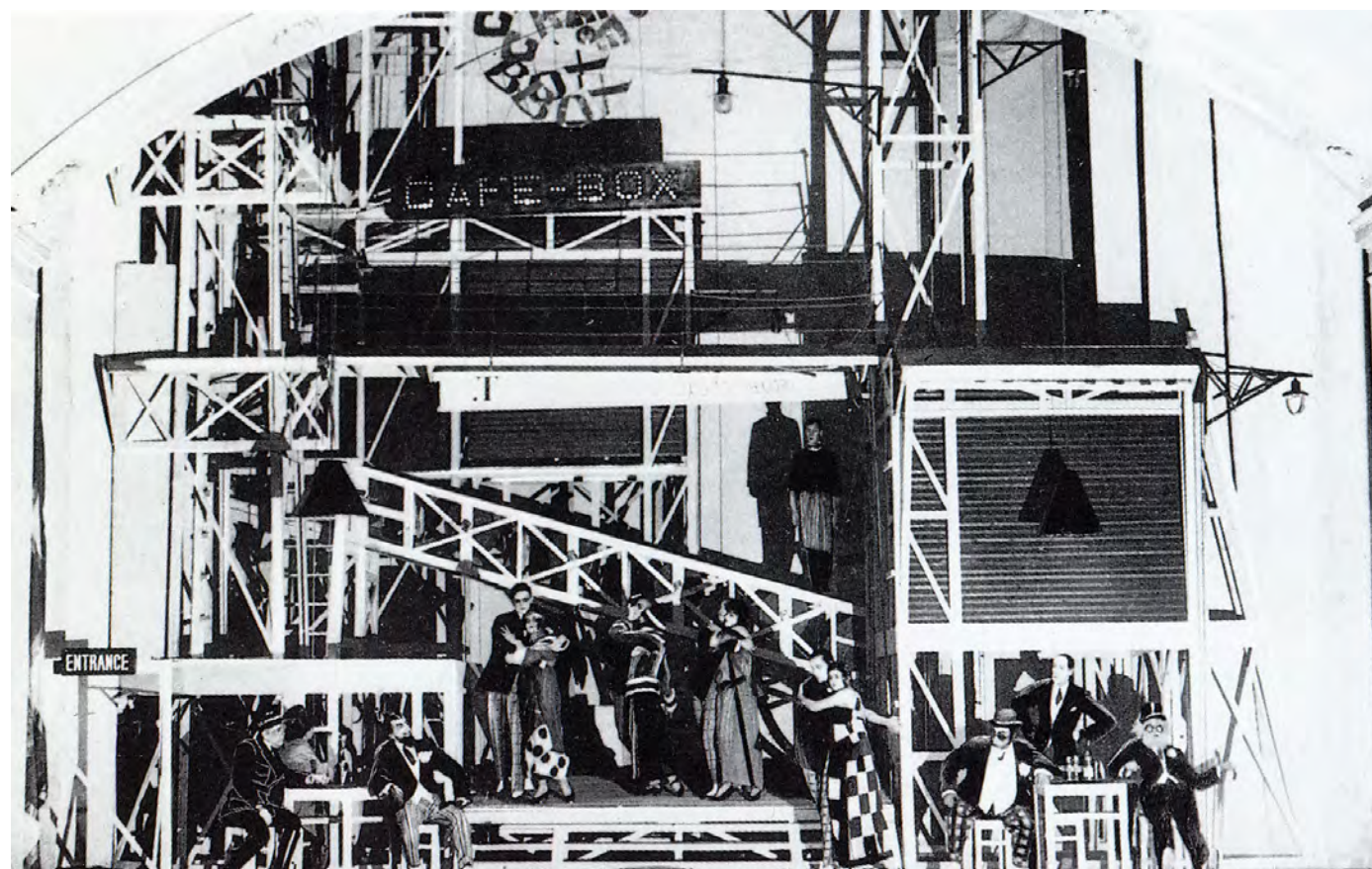


Fig.1.3.40.



a Aleksandr Vesnín la realización de su escenografía y programaron su estreno para 1922, pero debió posponerse al año siguiente al programarse también la gira de Tairov<sup>52</sup>. El montaje consistió en una compleja estructura de varios niveles, que ocupaba de manera masiva el proscenio. La estructura limitó su cromatismo por expreso deseo de Tairov al blanco y negro y los materiales empleados fueron el lienzo, la madera y el hierro<sup>53</sup>. Esta selección cromática y material unida al dinamismo de los niveles de plataformas relacionadas mediante pasarelas, ascensores, puentes levadizos, pavimentos móviles, las señales luminosas y los haces de luz multicolor móviles, supuso un claro acercamiento del lenguaje de Tairov al Constructivismo.

Pese a una cierta similitud de los planteamientos escenográficos de Vesnín y Popova debe señalarse que la integración dinámica de los actores en la escena fue mucho más sencilla en el montaje de Meyerhold, ya que el entrenamiento biomecánico consiguió que los actores se apoderasen de la estructura y la usasen como un medio de expresión, mientras los actores de Tairov parecían incómodos en su discurrir por la estructura diseñada por Vesnín. El movimiento de los actores dirigidos por Tairov se basaba en la elegancia, el encanto y la belleza del movimiento en sí mismo, lo que no implicaba una interacción dinámica como al propuesta por la biomecánica de Meyerhold. Konstantín Rudnitsky señaló una diferencia esencial entre los montajes constructivistas de Meyerhold y Tairov, ya que mientras Meyerhold buscaba crear un dispositivo teatral mecánico que rompiese radicalmente con la tradición y el pasado, Tairov fue capaz de crear una obra que pese a su radical modernidad mantenía una cierta relación con sus pasadas creaciones teatrales:

*El constructivismo de Tairov concilia meticulosamente su conexión con el mundo de las máquinas y los mecanismos, envolviéndose en telas decorativas, pintándose en tonos llamativos brillantes, iluminándose mediante rayos multicolores de los proyectores, pintándose francamente (...) La sobrestetización del constructivismo de Tairov en general revela su habilidad para crear imágenes del pasado (...) E incluso cuando la obra es permeable al urbanismo contemporáneo, la interpretación del constructivismo de Tairov adquiere una exquisita belleza y una lujosa calidad en su pintura.*<sup>54</sup>

Esa búsqueda de la belleza llevó a que en varias ocasiones la obra de Tairov fuese acusada de esteticismo, de mantenerse ajena a los problemas de la realidad soviética y de mantener una cierta componente burguesa en su teatro<sup>55</sup>. Sin embargo, para las clases dirigentes soviético la propuesta teatral de Tairov y la de Stanislavski resultaban más fácilmente asimilables y fueron seleccionados repetidas veces por el gobierno para realizar giras por Europa representando al arte teatral soviético.

Debe señalarse también que mientras la construcción de Popova era completamente independiente de la escena del teatro en que se representase e incluso se habían planteado su uso como escenografía a cielo abierto, las de Vesnín se encajaban completamente en el proscenio del Teatro Kámeri, ciñéndose claramente a sus límites pero sin rebasarlos en ningún momento. Esta cuestión que inicialmente podría parecer casual supone una de las principales divergencias entre la escena de Meyerhold y la de Tairov: mientras Meyerhold trataba de introducir las manifestaciones espontáneas de masas callejeras que habían sido el origen del teatro revolucionario en el teatro, Tairov trataba de mantener separados la escena y el auditorio, dejando que el arco proscenio se convirtiese en una barrera infranqueable, que separaba dos mundos diferentes e independientes.

La similitud de las escenografías de Popova y Vesnín con “la ciudad del futuro” de su montaje para el Komintern se hizo evidente en los comentarios acerca del montaje de Vesnín que fue llamado “la primera producción urbanista del Kámeri”, que sugería un paisaje urbano compuesto de rascacielos, pozos petrolíferos, pasarelas móviles, puentes de acero y elevadores<sup>56</sup>. Esto nos lleva a otra diferencia sutil de las dos escenografías que corresponde a un diferente concepto de los directores: para Meyerhold la escenografía de Popova trata de perder su carácter figurativo, aprovechando el hecho de que la acción se desarrolle en un molino para construir una máquina que procesa e incentiva los movimientos de los actores, en lugar de una construcción arquitectónica figurativa o reconocible. En la escenografía de Vesnín, sin embargo, los elementos referenciales mantienen su proporción y la escenografía compone el esqueleto de un edificio, con un alto grado tecnológico para su época, pero un edificio a fin de cuentas. Esta circunstancia es esencial ya que Vesnín utilizaba estas experiencias escenográficas como un campo de experimentación teórico, formal y material que pretendía trasladar directamente a su arquitectura. En este sentido resulta evidente el paralelismo formal entre la ciudad del futuro propuesta para el Congreso del Komintern y el proyecto presentado al concurso del *Palacio del Trabajo de Moscú* por los hermanos Vesnín, con su composición volumétrica libre y la incidencia de la estructura metálica intensificada por la presencia de las torres metálicas y los cables tensados que conforman la estructura del edificio<sup>57</sup>.

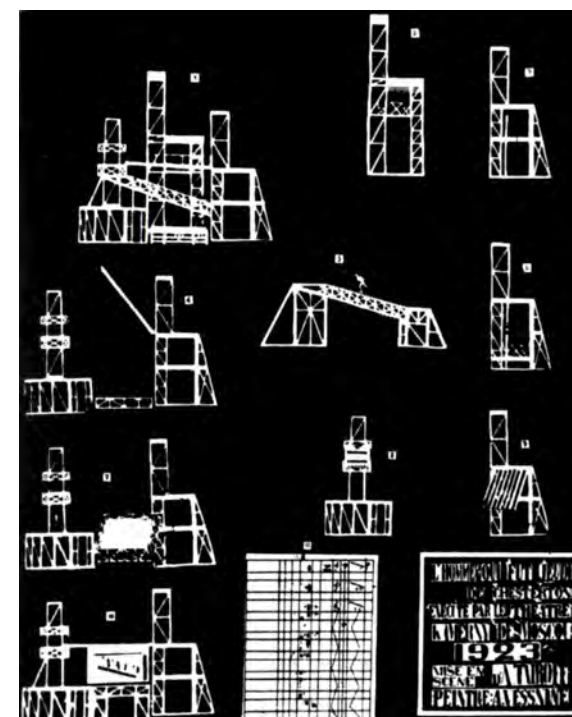


Fig.1.3.41.

<sup>49</sup> EFROS, Abram, “Khudozhniki stsena”, *Kultura teatra*. Moscú: 1921, año 1, nº1, p. 11.

<sup>50</sup> El Instituto de Cultura Artística (Inkhuk) acusó a Popova de traicionar la ideología constructivista aplicando sus principios para un uso estético opuesto al funcional propuesto por el constructivismo, aunque finalmente reconocieron la sinceridad de su aproximación productivista en la consecución de una estructura capaz de resolver el problema de manera independiente.

<sup>51</sup> En 1923, las representaciones de Tairov en el Théâtre des Champs-Élysées sirvieron como presentación de las ideas progresivas del nuevo estado Soviético en la escena internacional. Aunque la censura en la prensa generalista impidió la publicación de críticas y anuncios de las obras *Salomé*, diseñada por Exter, *Fedra*, diseñada por Aleksandr Vesnín, y *Princesa Brambilla* y *Giroflé-Girofla*, ambas diseñadas por Yakulov. Las obras fueron acogidas con entusiasmo por miembros de la vanguardia artística parisina como Jean Cocteau o Fernand Léger.

<sup>52</sup> KHAN MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, Londres: Thames and Hudson, 1987, pp.153-154.

<sup>53</sup> RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., pp. 154-155.

<sup>54</sup> RUDNITSKY, Konstantin, “Rezhissior Meyerhold”, *Nauka*. Moscú: 1969, pp. 264-265

<sup>55</sup> RODIONOV, Dimitri, “La luz del Teatro Kámeri de Moscú” en FERRÉ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...*, op. cit., pp. 323.





Fig.1.3.42.



Fig.1.3.43.

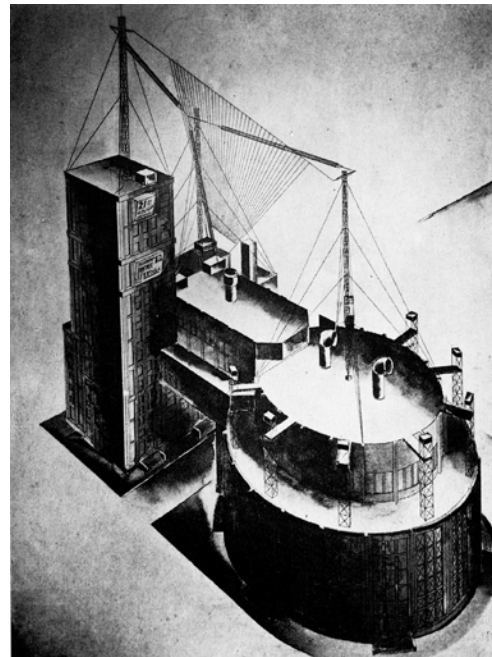


Fig.1.3.44.

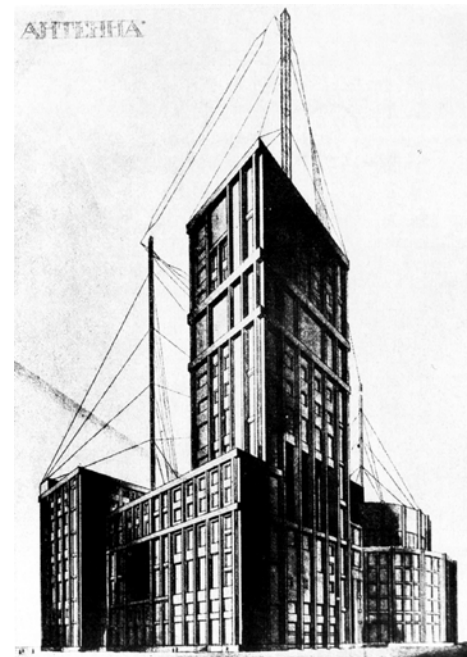


Fig.1.3.45.

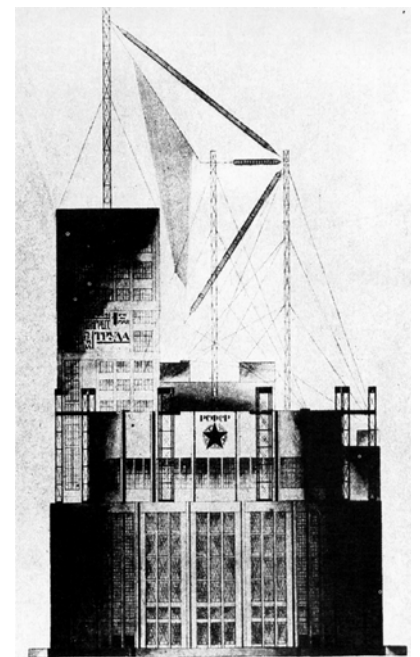


Fig.1.3.46.

Fig.1.3.42/43. Лázar Márkovich Lisitsii, El Lissitzky, *Tribuna Lenin*, 1924. La figura de Lenin recortada de la fotografía de su discurso del 5 de Mayo de 1920 frente al Teatro Bolshói de Moscú tomada por Grigori P. Goldstein (esta foto fue modificada posteriormente para eliminar a Trotski de la misma tras su caída en desgracia).

Fig.1.3.44/45/46. Aleksandr, Viktor y Leonid Vesnín, Planimetría del concurso para el *Palacio del Trabajo*, 1922-1923.

Fig.1.3.47/48/49. Konstantín Mélnikov, *Pabellón Soviético*, París, 1925.

Fig.1.3.50/51. *Danzas Mecánicas*, MastFor. Boceto de S. Yutkevich para las *Danzas Mecánicas*, 1923.



Fig.1.3.47.



Fig.1.3.48.



Fig.1.3.49.



### 1.3.5. UN HOMBRE NUEVO, UNA NUEVA ACTUACIÓN

*La Biomecánica de Meyerhold y la Danza Mecánica de Fregger*

Vsévolod Meyerhold había comenzado su particular investigación acerca de la reforma de la técnica de actuación escénica en 1913, tan pronto como abrió su propio Estudio-Escuela, en San Petersburgo<sup>58</sup>. Meyerhold rechazaba el Método Stanislavski desarrollado en el Teatro del Arte de Moscú e incorporó clases de movimiento escénico, historia y técnica de *commedia dell'arte* en el que los estudiantes estudiaban improvisación y pantomima. El interés de Meyerhold por la danza y el gesto le llevaron a investigar las técnicas de la Grecia clásica y del teatro chino y japonés, con especial atención en el actor del teatro Noh japonés que era a la vez acróbata y bailarín.

Esta labor investigadora se intensificó con la inauguración de su seminario de biomecánica en el Taller Estatal Superior de Teatro, GYVRM. Mientras planteaba con Popova la inclusión de una construcción escénica constructivista, se formulaban los principios del nuevo estilo de actuación, la biomecánica<sup>59</sup>. Ésta era un sistema de entrenamiento basado en una serie de ejercicios provenientes de diferentes disciplinas como las acrobacias, la danza, la euritmia y los ejercicios deportivos, la biomecánica buscaba obtener el equilibrio, la elasticidad, el ritmo y el control absoluto del cuerpo por parte del actor. Cuando se incorporaron a la representación, los principios biomecánicos magnificaron la escala y la forma visual del movimiento del actor, dado que añadían significado a cualquier gesto.

*Los movimientos contruidos en base a la biomecánica se distinguen por su similitud con la danza. El proceso de producción empleado por trabajadores experimentados siempre se parece a un baile. Así el trabajo se aproxima al arte. La visión de una persona que está trabajando correctamente produce una cierta satisfacción.*

*Esto se aplica completamente al trabajo del actor en el teatro del futuro. Siempre estamos tratando en el ámbito artístico con la organización del material. El Constructivismo demanda que el artista se convierta en ingeniero. El arte debe estar basado en principios científicos; todo el trabajo hecho por los artistas debe ser consciente.*<sup>60</sup>

Meyerhold entendía la biomecánica como el equivalente teatral de los estudios acerca de la organización científica del trabajo que en esa época desarrollaban los americanos Frederick Winslow Taylor, Frank Gilbreth o el ruso Alekséi Gastev en el Instituto Central del Trabajo (CIT)<sup>61</sup>. Con diferentes métodos todos ellos estudiaban la optimización de los procesos industriales a través del control del movimiento.

*En el futuro el actor debe ir más allá en la relación de su técnica con la situación industrial. En efecto se encontrará trabajando en condiciones en que el trabajo se sienta no como una maldición sino como una gozosa necesidad vital. (...)*

*En el campo del arte, tenemos siempre que habérmolas con la organización del material. (...)*

*Puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea determinada, se le exige economía de medios expresivos, de manera que logre la precisión de sus movimientos, que contribuyen a la más rápida realización de la idea.*

*El método del "taylorismo" puede aplicarse al trabajo del actor lo mismo que a cualquier otro trabajo en que quiera alcanzarse el máximo de producción.*<sup>62</sup>

La biomecánica partía de la idea de crear un nuevo ser humano, perfeccionado a través de los principios de la producción industrial y perfectamente amoldado a la era de la máquina. Los principios centrales fueron formulados en 1921 y 1922 por Meyerhold en su estudio con la ayuda de sus jóvenes estudiantes. Basados en la observación del cuerpo humano, la biomecánica intentaba guiar a los individuos en el cuidado de sus cuerpos, para controlar el cuerpo perfectamente. La reproducción exacta y analítica de cada movimiento, la coordinación de los movimientos del cuerpo y la palabra y la atención al movimiento lineal y geométrico eran la base del entrenamiento biomecánico. De esta forma, la biomecánica conectaba la estética constructivista y las máquinas que deificaba<sup>63</sup>. La biomecánica permitiría la perfecta armonía entre el dispositivo mecánico escénico y el actor humano basada en la coordinación de ritmo y movimiento.

A través de la formulación matemática de estos principios Meyerhold trató de promover la biomecánica como un proceso científico análogo al de Taylor y Gastev. Sin embargo, su teoría carecía de sustento científico y se encontraba más próxima a un proceso estudiado de movimientos controlados, más próximos a la gimnasia rítmica o el ballet que a la organización científica del trabajo de aquellos. Meyerhold llegó a proponer una formulación matemática tratando de dotar de apariencia científica a la teoría biomecánica, pero que se reduce a la perfecta ejecución de las órdenes del director por parte del actor, para lo que sería esencial el perfecto dominio del cuerpo a través de la biomecánica:

*El Constructivismo exige al artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre bases científicas; (...). El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo. (...) La fórmula para la actuación consistirá en la siguiente expresión:  $N=A1 + A2$ , siendo N el actor, A1 el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea y A2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor A1.*<sup>64</sup>



Fig.1.3.50.



Fig.1.3.51.

<sup>56</sup> SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos* ..., op. cit. p. 312-313.

<sup>57</sup> Acerca del proyecto de Alexander, Viktor y Leonid Vesnin para el *Palacio del Trabajo en Moscú*, la publicación de Khan Magomedov, *Las cien mejores obras del vanguardismo arquitectónico soviético*, aporta una planimetría completa del edificio así como esquemas y una interesante descripción funcional y material de la propuesta presentada al concurso. KHAN MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras del vanguardismo arquitectónico soviético*, Moscú: Editorial URSS, 2004, p. 185-186.

<sup>58</sup> Este proceso de investigación se reflejó en el manifiesto "Técnica del movimiento escénico" de 1913.

<sup>59</sup> Sobre la biomecánica de Meyerhold ver BRAUN, Edward, *Meyerhold on theater*, Nueva York: Hill and Wang, 1969, pp. 197-204; RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, op. cit., pp. 294-305; BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., pp. 164-168; GORDON, Mel, "Meyerhold's Biomechanics", *Drama Review*. Cambridge: Septiembre 1974, nº18, pp. 73-88.

<sup>60</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, "El actor del futuro y la biomecánica", 12 de Junio de 1922, HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., p. 229-231.

<sup>61</sup> En relación al trabajo de Alekséi Gastev en el CIT resulta especialmente interesante el ensayo de Nicoletta Misler "L'uomo di ferro leninista". MISLER, Nicoletta, "L'uomo di ferro leninista, Aleksei Gastev e l'Istituto Centrale del Lavoro (CIT) e il Teatro del Progetto", en BASSIGNANA, Pier L., *Le Culture della Tecnica. Tra corporativismo e pianificazione. La cultura tecnica e le idee del piano in Europa tra le due guerre*, Turín: Edizioni AMMA, 1994, pp. 135-154.





Fig.1.3.52.



Fig.1.3.53.



Fig.1.3.54.

Fig.1.3.52/53/54. Ejercicios de Biomecánica.

Los principios de la biomecánica según los alumnos de Meyerhold, 1922.

- 1.El cuerpo es una máquina
- 2.El trabajador es un operario maquinista.
- 3.El actor debe descubrir su propio centro de gravedad, equilibrio y estabilidad.
- 4.El actor debe conseguir la coordinación en sus movimientos corporales en relación a la plataforma del escenario, al espacio del escenario y a las figuras que le rodean.
- 5.Un gesto es un movimiento del cuerpo entero
- 6.El movimiento del cuerpo es el productor de las palabras externas.

Fig.1.3.55/56. Representación de *La muerte de Tarelkin*, 1922.

Fig.1.3.57/58/59. Varvara Stepánova, Diseño de vestuario para *La muerte de Tarelkin* de Aleksandr Sujovó-Kobilin, 1922.

Fig.1.3.60. Liubov Popova, Diseño de vestuario para el actor nº3, GVTM, Moscú, 1921.



Fig.1.3.55.

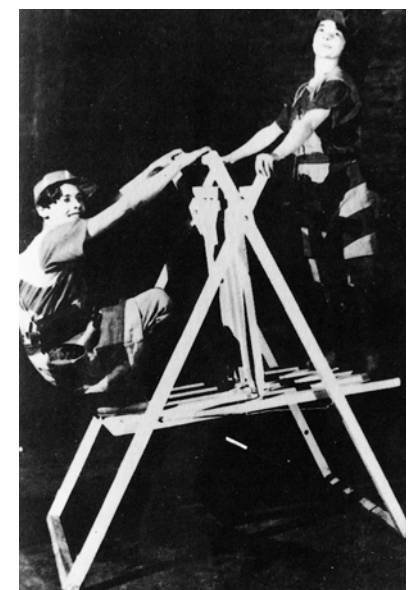


Fig.1.3.56.



Fig.1.3.57.



Fig.1.3.58.



Fig.1.3.59.



El *Cornudo Magnífico* fue la primera puesta en escena de la biomecánica, presentada como una mezcla de circo, equilibrio y danza colectiva, tratando de mostrar las bases de su lenguaje escénico biomecánico en conexión directa con los ritmos mecánicos de la producción industrial. El jazz sonó por primera vez en un teatro de la URSS como acompañamiento musical de la acción escénica<sup>65</sup>.

La construcción diseñada por Popova precisaba no solamente actores entrenados en la biomecánica, sino también un nuevo tipo de vestuario teatral. Los actores vestían la “prozodezda”<sup>66</sup> o traje de trabajo diseñado por los constructivistas y adoptado por los actores obreros. Algunos personajes empleaban puntualmente un pañuelo, un monóculo, una fusta, un cinturón,...<sup>67</sup>.

Varvara Stepánova continuó el trabajo desarrollado por Popova en relación con el uniforme. Aunque el patrón del diseño era idéntico para todos los participantes, cada uno se diferenciaba a través del diferente ritmo y orientación de sus estampados geométricos, lo que permitía a la vez unificar a los actores y distinguirlos en grupos caracterizados por una estructura rítmica constructivista. Durante su trabajo en esta producción Stepánova diseñó una serie de modelos de ropa deportiva, que no serían utilizados únicamente para ejercicios deportivos o desfiles, sino para su producción en masas y su uso diario. En este período otros Constructivistas como Alexander Ródchenko y Tatlin estaban preparando diseños de vestuario para el día a día.

Analogías constructivistas pueden encontrarse en las producciones teatrales de Nikolai Foregger desarrolladas en su taller, el Masterskaya Foreggera, MastFor, inaugurado en 1921<sup>68</sup>. Aunque Foregger nunca codificó explícitamente su sistema de entrenamiento, conocido como TePhyTrenage, éste consistía en una serie de ejercicios físicos y rítmicos, destinados a la sistematización y estandarización del movimiento de los actores. Su sistema de entrenamiento tenía ciertas similitudes con los ejercicios biomecánicos que Meyerhold desarrollaba en ese mismo momento en el Taller Estatal Superior de Teatro (GVYRM), aunque la base de la acción en el MastFor eran los ritmos musicales. Estos ritmos eran el origen de la reforma que Foregger pretendía introducir en el teatro. Tomando como referencia los espectáculos musicales modernos del cabaret, el jazz y, sobre todo, el music-hall, se propuso introducirlos en sus representaciones teatrales, alterando la estructura usual teatral:

*El futuro pertenece al cine y al music-hall. (...) El teatro en su forma no musicalizada está viviendo sus últimos días y pronto nadie lo necesitará.*<sup>69</sup>

Foregger se propuso así combinar en el nuevo teatro el ritmo musical moderno, con la destreza del circo y la gesticulación de la danza. Este convencimiento le llevó a la concepción de su entrenamiento de cara a la formación de actores capaces de emular a los acróbatas del circo en el control de sus cuerpos y conservar la elegancia y la expresividad de la danza. El control del movimiento corporal, la precisión y rapidez de las acciones, la creatividad y la capacidad de improvisación eran las bases del sistema *TePhyTrenage*.

La obra clave en la definición de su estilo de actuación fueron las *Danzas Mecánicas*, presentadas el 13 de Febrero de 1923 y que se convirtieron en un modelo influyente en la producción coreográfica soviética<sup>70</sup>. En esta coreografía maquinista, la estandarización, la repetición y la coordinación de las partes en la composición del todo dieron lugar a una representación en la que el objetivo final era convertir el cuerpo humano en un engranaje de un gran mecanismo creado sobre la escena. Los actores vestían uniformes que remitían al circo y a la práctica deportiva y se movía al ritmo de efectos sonoros fabriles interpretados por una “orquesta-ruido”<sup>71</sup> que dieron lugar a una impactante representación. Este sistema de actuación maquinista fue vinculado inmediatamente con el Constructivismo y así descrito por René Füllöp-Miller tras asistir a una de sus representaciones:

*Como si los sacerdotes y sacerdotisas estuviesen celebrando una danza al nuevo Dios que es la máquina. Sus cuerpos se convirtieron en aparatos contruidos correctamente y no se movían, “funcionaban”. Lo que consiguió Foregger fue el cinematismo de un organismo vivo, un análisis de la danza de un mecanismo humano, desarrollado en exhaustivos estudios fisiológicos, mecánicos y psicotécnicos. La nueva danza, para Foregger, trata de expresar los movimientos más generales de un organismo humano, a un ritmo no ya individual, sino universal. Todos los gestos se transformaron así en funciones parciales de un movimiento total y estrictamente geometrizado. El espectador trata de reconocer en la actividad de cada grupo individual de músculos un motor réflex en el marco de una gran máquina escénica. Se pretende que la danza no sea otra cosa que una correcta organización de la máquina humana.*<sup>72</sup>

A pesar del éxito y la gran repercusión de las *Danzas Mecánicas*, el MastFor se encontraba con dificultades en su evolución próxima, ya que sus espectáculos consistían en breves parodias de representaciones contemporáneas de otros directores rusos, pero se encontraban con dificultades para ir más allá y sus intentos de realizar espectáculos originales vinculados al melodrama, la opereta o el drama expresionista no fructificaron. La falta de evolución provocó que los



Fig.1.3.60.

<sup>62</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “El actor del futuro y la biomecánica”, 12 de Junio de 1922, HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., p. 229-231.

<sup>63</sup> KOLÉSNIKOV, Mijail, “The Russian Avant-Garde and the Theatre of the Artist”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 90.

<sup>64</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “El actor del futuro y la biomecánica”, 12 de Junio de 1922, HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., p. 229-231.

<sup>65</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., pp. 425-426.

<sup>66</sup> KOLÉSNIKOV, Mijail, “The Russian Avant-Garde and the Theatre of the Artist”, en Norman Baer, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 90.

<sup>67</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., pp. 425-426.

<sup>68</sup> RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., pp. 97-99.

<sup>69</sup> FOREGGER, Nikolai, *Vechernyaya Moskva*. Moscú: 21 de Marzo de 1924 en RUDNITSKY, Konstantin, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, op. cit., p. 97.

<sup>70</sup> SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos...*, op. cit., pp. 340-341.

<sup>71</sup> NORMAN BAER, Nancy van, “Design and Movement in the Theatre of the Russian Avant-Garde”, en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., pp. 34-59.

<sup>72</sup> René Füllöp-Miller citada en GORDON, Mel, “Foregger and the Dance of the Machines”, *Drama Review*. Cambridge: Marzo de 1975, nº1, p. 72.



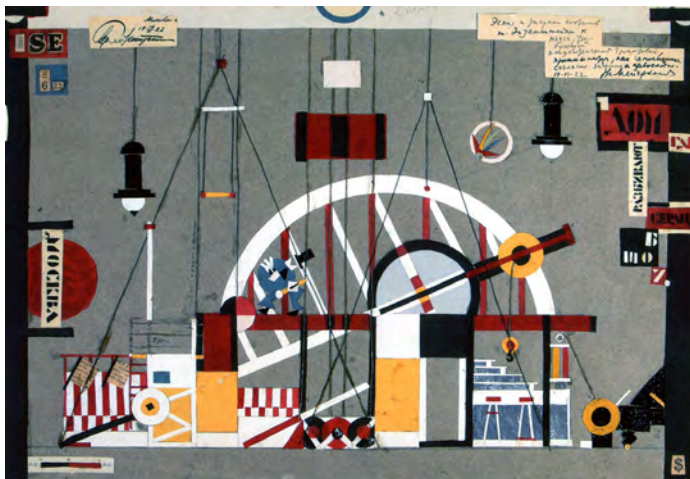


Fig.1.3.61.

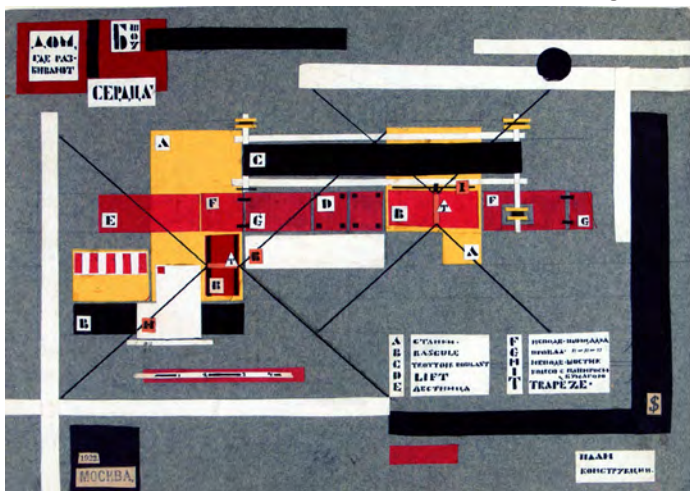


Fig.1.3.62.



Fig.1.3.63.

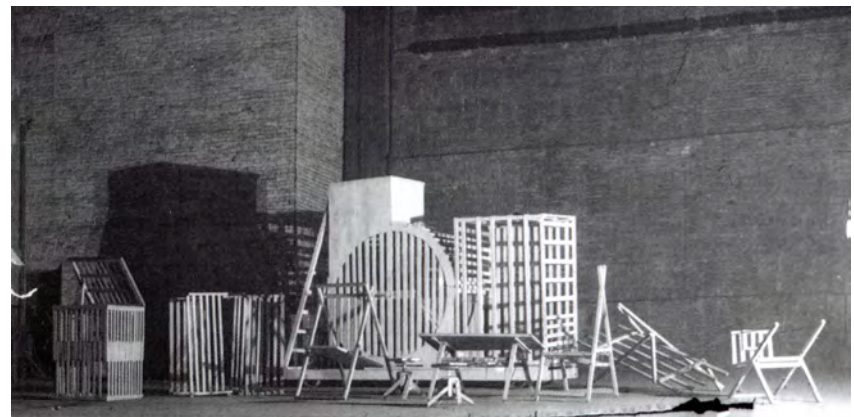


Fig.1.3.64.

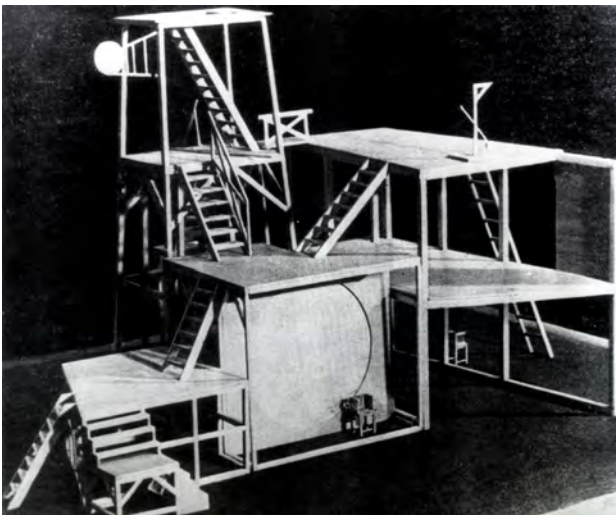


Fig.1.3.65.

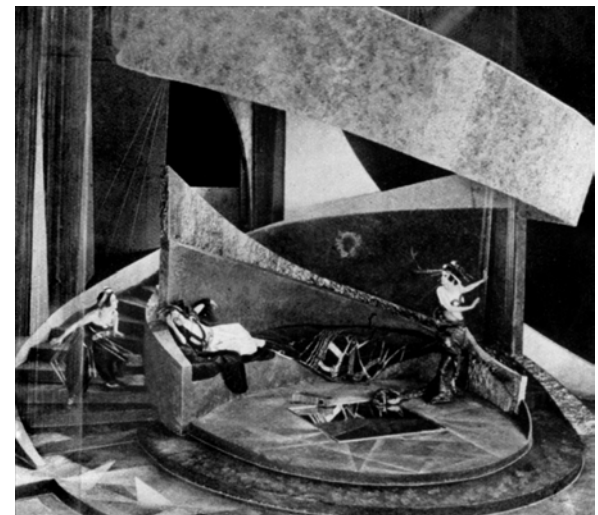


Fig.1.3.66.



Fig.1.3.67.

Fig.1.3.61/62. Serguéi Eisenstein, Diseño escenográfico para *La casa de los corazones rotos* de George Bernard Shaw, 1922.

Fig.1.3.63/64. Varvara Stepánova, Escenografía para *La muerte de Tarelkin* representada en el Teatro Meyerhold, 1922.

Fig.1.3.65. Viktor Shestákov, maqueta del montaje de *Lago Lyul*, 1923.

Fig.1.3.66. Aleksandra Exter, diseño de vestuario y escenografías para la película *Aelita* de Jakov Protazanov, 1924.

Fig.1.3.67. Aleksandra Exter, Diseño escenográfico para *Ballet Satánico*, 1922.

Fig.1.3.68/69. Liubov Popova, diseño y montaje de *Tierra Encabritada* en el Teatro Meyerhold, 1923.



espectadores dejasen de acudir y que sus colaboradores, entre los que figuraban Serguéi Yutkevich y Serguéi Eisenstein, el escritor Vladímir Mass y el músico Matvei Blanter fueron abandonando la compañía. El MastFor cerró sus puertas permanentemente cuando se incendió accidentalmente su sede en 1924 y Foregger decidió abandonar esta iniciativa y mudarse a Petrogrado entre las acusaciones de pornografía y carácter antisoviético que recibieron sus representaciones por parte de los organismos estatales<sup>73</sup> y la falta de apoyo del público<sup>74</sup>.

### 1.3.6. CONSTRUCTIVISMO Y TEATRO

*Auge e incertidumbre de la escena constructivista*

La unión de artistas y directores teatrales, así como la de Teatro y Constructivismo resultó especialmente interesante para todos los implicados. Por una parte tras la Revolución la mayoría de artistas progresistas estaban preocupados por cómo vincular su obra artística a los objetivos sociales y políticos del nuevo régimen. Por otra parte el teatro estaba buscando una nueva expresión y se benefició de la intensa actividad de los artistas.

En un plano más general el Teatro y el Constructivismo fueron partícipes de la misma simbiosis. El Constructivismo, pese a rechazar el teatro y declarar su obsolescencia en sus orígenes, encontró en el teatro el campo idóneo para su experimentación formal y material a gran escala. La realización de escenografías teatrales les ofreció a comienzos de los años veinte las oportunidades que les habían denegado la arquitectura, ingeniería y el arte industrial<sup>75</sup> debido, principalmente a la crisis económica en la que Rusia se había visto inmersa tras la Revolución y la posterior guerra civil.

La alianza inicial que el Constructivismo pretendía establecer con la arquitectura, la ingeniería y el diseño industrial se produjo en el ámbito teatral. La alianza de artistas, arquitectos y directores permitió plasmar en los montajes constructivistas de comienzos de los años veinte las imágenes de la ciudad del futuro y de la futura sociedad soviética. La escena se convirtió en un fértil campo de experimentación para las actividades constructivistas<sup>76</sup>. Los trabajos artísticos empleaban términos habitualmente dedicados a la arquitectura e ingeniería y el teatro a su vez se benefició de los conceptos constructivistas como la organización de materiales, el dinamismo, la economía de medios y la abstracción volumétrica para la creación de una estética radicalmente innovadora y rupturista respecto a toda la tradición anterior.

Los artistas constructivistas crearon excelentes dispositivos escenográficos para los directores de vanguardia como el *Ballet Satánico* de Aleksandra Exter, *El Cornudo Magnífico* de Liubov Popova, *La Muerte de Tarelkin* de Varvara Estepánova, *La Casa del Desamor* de Serguéi Eisenstein, *El Hombre que fue jueves* de Aleksandr Vesnín o *Lago Lyul* de Viktor Shestakov entre 1922 y 1924. Su importancia y trascendencia se veía incluso amplificada dado que eran los únicos proyectos constructivistas contruidos cuando se expusieron en Viena. La influencia de las experiencias escenográficas en el Constructivismo fue tan grande que incluso el modo de proyectar y usar los materiales y el color en las primeras obras está claramente vinculada con la producción escenográfica de esos años. Esta relación entre escenografía y arquitectura puede verse tanto en obras realizadas como el *Pabellón Soviético* de Konstantín Mélnikov presentado en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París en 1925, un proyecto a medio camino entre la arquitectura y la escenografía como en proyectos como el anteriormente comentado del *Palacio del Trabajo* de 1923 o la propia *Tribuna Lenin* de El Lissitzky. Sin embargo, debe señalarse que ni Meyerhold ni Popova consideraban al Constructivismo un estilo intemporal, sino que era la expresión de un estilo revolucionario, fuerte y joven, que abriría el camino hacia una nueva manera de concebir el teatro. Popova afirmaba tajantemente:

*No creo que la forma no objetiva sea la forma final. Es un estado revolucionario de la forma. Es necesario rechazar completamente la objetividad y las convenciones asociadas de la representación formal. Debemos sentirnos completamente libres de todo lo que se ha hecho para escuchar cuidadosamente la necesidad naciente y para echar un vistazo diferente a la forma de los objetos, que emergerá de su trabajo no solamente transformándolo en un hecho completamente nuevo.*<sup>77</sup>

La selección de obras presentadas a la Internationale Ausstellung neuer Theater Technik y la argumentación teórica aportada por René Fülöp-Miller resultaron esenciales para la difusión de las últimas realizaciones de la vanguardia teatral rusa en el resto de Europa. La exposición teatral vienesa fue testigo del momento álgido de la vinculación entre Constructivo y teatro y exhibió la mayor colección de obras originales del teatro soviético de vanguardia realizada fuera de la Unión Soviética en los años veinte. Sin embargo este ambiente de euforia creativa se veía amenazado por la incertidumbre de cómo afectaría al ámbito político, social y artístico la muerte del líder y primer dirigente de la recién creada Unión Soviética, Vladímir Ilich Lenin, a comienzos de ese mismo año 1924.



Fig.1.3.68.



Fig.1.3.69.

<sup>73</sup> SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos* ..., op. cit., pp. 340-341.

<sup>74</sup> Un caso similar fue el del Teatro-Circo de Serguéi Radlov, creado en 1920, bajo el nombre de Comedia Popular. El actor del teatro de Radlov realizaba saltos, acrobacias, malabares, juegos de manos y otras actuaciones propias del circo que intentó incorporar a la acción teatral. Tras un inicio exitoso, sus sátiras perdieron audiencia y con ello a sus actores principales, por lo que, como en el caso de Foregger, su teatro tuvo que cerrar sus puertas en la primavera de 1922. A pesar de su corta vida la iniciativa de Radlov tuvo continuación en representaciones de Meyerhold como *La muerte de Tarelkin* y de la *Fábrica del Actor Excéntrico*, FEKS liderada por Serguéi Eisenstein, Grigori Kózintsev y Leonid Trauberg, que se convertirían con los años en figuras del cine soviético.

<sup>75</sup> LODDER, Christina, "Constructivist Theatre as a Laboratory for an Architectural Aesthetic" *Architectural Association Quarterly*. Londres: Diplomatic and Consular Publishing Services, 1979, nº2, pp. 24-36.

<sup>76</sup> KOLÉSNIKOV, Mijail, "The Russian Avant-Garde and the Theatre of the Artist", en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 90.

<sup>77</sup> KOVALENKO, Georgii, "The Constructivist Stage", en NORMAN BAER, Nancy van (ed.), *Theatre in Revolution...*, op. cit., p. 154.



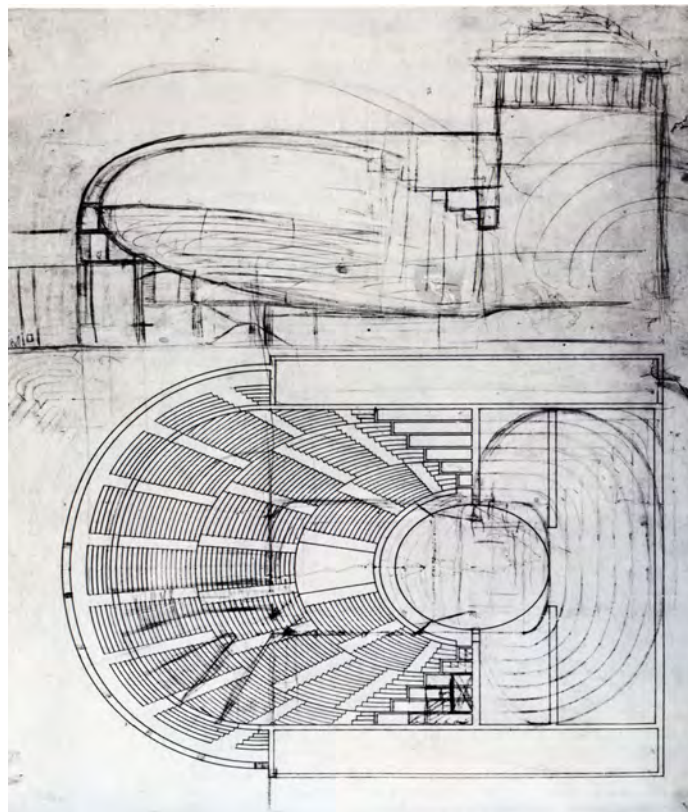


Fig.1.4.01.

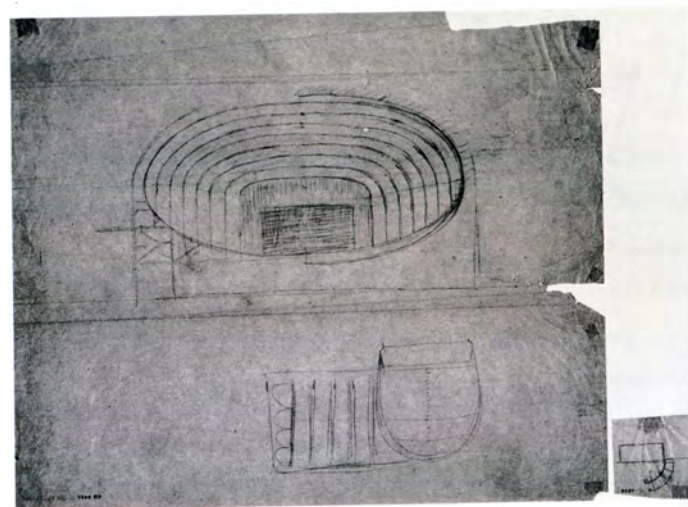


Fig.1.4.02.

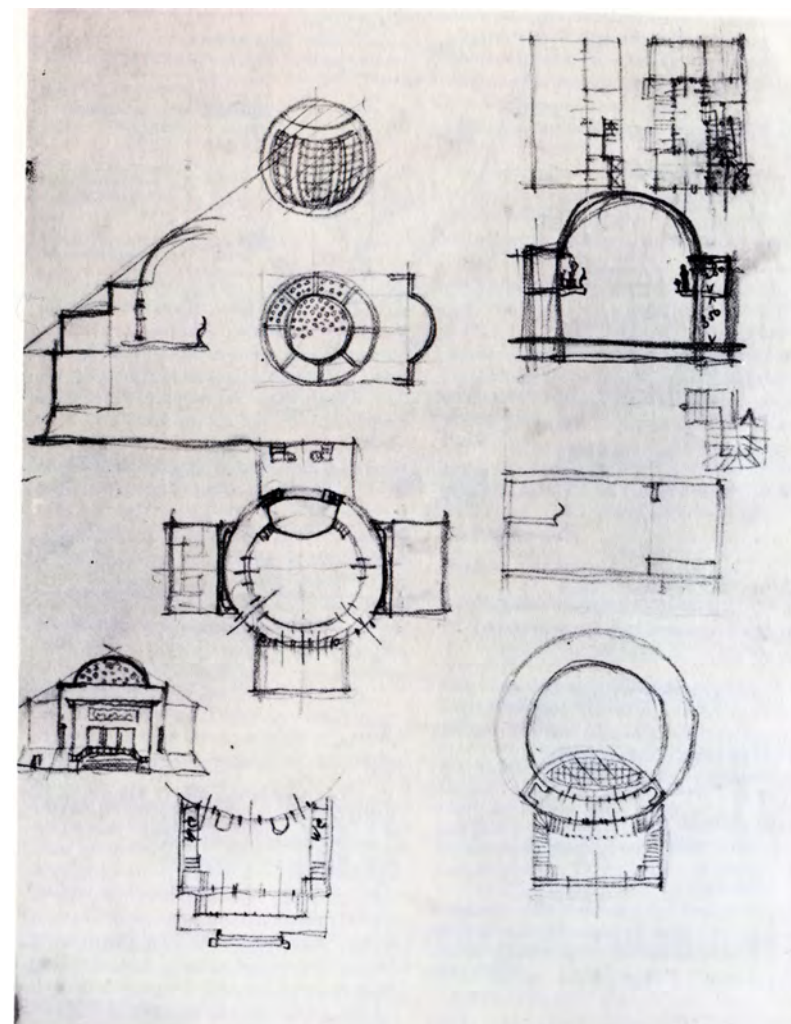


Fig.1.4.03.

Fig.1.4.01/02. Adolf Loos, *Theater für 4000 Personen*, Märzpark, Viena, 1912.

Fig.1.4.03. Adolf Loos, *Rundtheater*, 1920.

Fig.1.4.04. Fotografia de Oskar Strnad.

## 1.4

### Los nuevos modelos austríacos para el espacio teatral moderno

Teatros Circulares: el *Ringtheater* de Oskar Strnad, el *Railway-Theater* de Friedrich Kiesler y el *Theater ohne Zuschauer* de Jakob Levy Moreno.

#### 1.4.1. NUEVAS TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS

*Rundtheaters: los teatros circulares austríacos*

Mientras las aportaciones más destacadas para la reforma del espacio teatral en la Internationale Ausstellung neuer Theater Technik fueron las de los Futuristas en el ámbito teórico y las de los Constructivistas en el ámbito escenográfico, las propuestas más radicales de cara a la definición de una tipología arquitectónica para el teatro moderno fueron las de los anfitriones austríacos.

El teatro vienés anclado en la pervivencia del modelo teatral monárquico, precisaba de una reforma que permitiese la adopción de nuevas tipologías espaciales y nuevos modelos de espectáculo teatral. Los autores de estas propuestas no tenían una procedencia o principios teóricos comunes, pero coincidieron al plantear la nueva tipología a partir del uso de la geometría circular. Este retorno a la forma originaria del teatro griego clásico había sido desarrollada por diferentes autores europeos, como se vio en capítulo introductorio, y contó con una destacada aportación de los arquitectos austríacos. Resulta difícil señalar el origen de estos planteamientos, aunque los directores Rainer Simons<sup>1</sup> y Adolf Bernau<sup>2</sup> propusieron esquemas funcionales para el desarrollo de teatros anulares antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, que Bernau llegó a desarrollar y patentar como una nueva tipología de espacio circular con escena anular rotatoria en 1914<sup>3</sup>. En un plano más estrictamente arquitectónico, la referencia más clara en la construcción teatral sería el proyecto de Adolf Loos para un teatro en Viena con capacidad para 4000 personas que empezó a desarrollar en 1912 y continuó elaborando con diferentes variantes hasta comienzos de los años veinte. El proyecto, que no llegó a construirse ni a definirse completamente, empleaba en sus diferentes versiones tanto la geometría circular en planta y sección como un aumento sustancial de la escala. Estas dos premisas serían adoptadas por las propuestas presentadas a la exposición de teatro de Viena, entre las que no figuró la de Adolf Loos

Sus propuestas y las de los directores austríacos fueron el origen de propuestas funcionales, estéticas y tipológicas para la creación del espacio teatral moderno austríaco, que, sin embargo, no fue abordado de manera colectiva, sino desde iniciativas personales y particulares diversas: El *Ringtheater* de Oskar Strnad, el *Theater ohne Zuschauer* del Dr. Jakob Levy Moreno y el *Railway-Theater* de Friedrich Kiesler<sup>4</sup>.

#### 1.4.2. RINGTHEATER, OSKAR STRNAD, 1915-1920

*Teatro de Escena Anular: la inversión de la tipología teatral clásica*

Oskar Strnad<sup>5</sup> fue uno de los arquitectos austríacos más destacados del primer tercio de siglo y una figura esencial en la relación entre arquitectura y arte teatral a comienzos de siglo en Viena. El origen de su vinculación con el teatro fue a través de Alfred Roller, arquitecto, escenógrafo y director de la Kunstgewerschule, Escuela de Artes Aplicadas de Viena, que le incorporó a la plantilla docente de la escuela en el año 1914. Strnad, doctor arquitecto titulado la Technischen Hochschule vienesa, hasta entonces había centrado su labor profesional en la arquitectura interior junto a sus socios Oskar Wlach y Joseph Frank en su estudio y tienda Haus und Garten y carecía de cualquier tipo de vinculación con el teatro. En la Kunstgewerschule se ocupó de la asignatura de análisis de formas, Formenlehre, y, posteriormente, de la clase de arquitectura tras la marcha del arquitecto alemán Heinrich Tessenow a la Akademie der Künste de Dresde.

A través de su relación con Roller, Strnad entró en contacto con los más destacados directores del teatro vienés como Max Reinhardt o Adolf Bernau, director de la Wiener Kammerspiele. Este último le ofreció colaborar como escenógrafo de su teatro<sup>6</sup> y le propuso la realización de la planimetría del teatro de escena anular que el propio Bernau había iniciado y del que había solicitado una patente en 1914<sup>7</sup>. Strnad empezó a trabajar en este proyecto en 1915, del que realizó diferentes versiones que fueron puliendo poco a poco el esquema inicial de Bernau. En 1917 Strnad presentó una primera versión de los planos del *Ringtheater*, también llamado *Ringbühne* o teatro de escena anular, a Max Reinhardt, que en ese momento consideraba la posibilidad de construir una sede permanente, aunque pese a su interés se acabaría decantando por la reconstrucción del Zirkus Schumann berlinés dirigida por Hans Poelzig. Oskar Strnad continuó desarrollando



Fig.1.4.04.

<sup>1</sup> Rainer Carl Simons /1869-1934/, director teatral de la Volkso-per de Viena entre 1903 y 1917. DIETRICH, Margret, "Twentieth-Century innovations in stage design stage machinery, and theatre architecture in Austria" en HODGE, Francis (ed.), *Innovations in Stage and Theatre design*, Austin (Texas): American Society for Theatre Research, 1972, p. 110.

<sup>2</sup> Adolf Bernau /1879-1950/, director teatral al cargo de la Wiener Kammerspiele 1916-1918 y del Deutschen Volkstheater de Viena de 1918-1924, autor de la patente de una tipología teatral de escena anular. LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 103.

<sup>3</sup> La escena anular mecánica desarrollada por Bernau parece un claro antecedente de la propuesta del *Théâtre Nunique* de Pierre Albert-Birot, incluida en el prólogo de la obra *Les Mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire 1916, en cuyo prólogo Albert-Birot la definió como un drama "sur-réalisme", que fue el origen del término Surrealismo y en el que describía una escenografía basada en una disposición anular de la escena.

<sup>4</sup> A la exposición vienesa se presentaron otros proyectos singularmente interesantes como el *Teatro sin Espectadores* de Harry Täufer, el proyecto teatral de Wilhelm Treichlinger y Fritz Rosenbaum o el proyecto escenográfico del *Escenario de dados* de Hans Fritz, que, pese a su interés, presentan conceptos menos radicales y más desvinculados de la finalidad de esta tesis, razón por la que no se analizarán en profundidad.

<sup>5</sup> Oskar Strnad, 1879-1935.

<sup>6</sup> Cuando Bernau se convirtió en el director del Wiener Volkstheater en 1918, Strnad fue nombrado escenógrafo de este teatro, por lo que ambos continuaron su vinculación hasta que en 1924 Bernau se marchó para dirigir el teatro Josefstadt.

<sup>7</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 103.



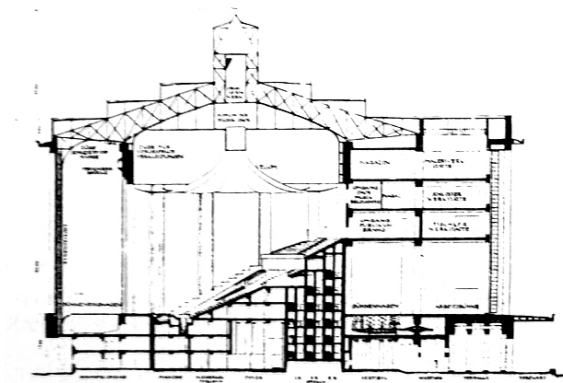


Fig.1.4.05.

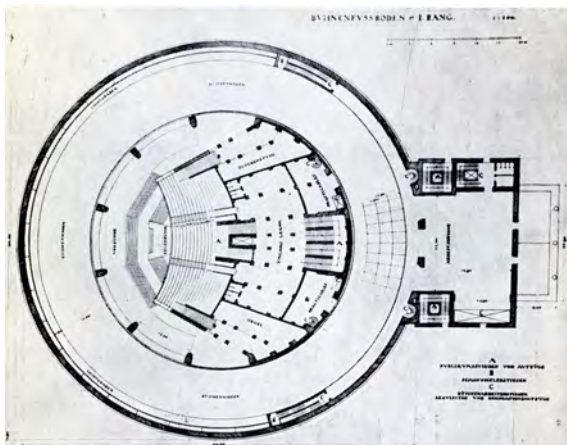


Fig.1.4.06.

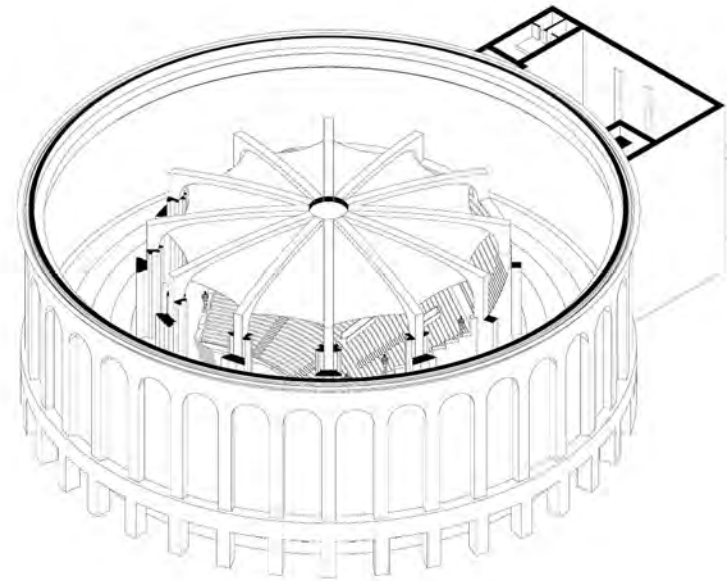


Fig.1.4.07.

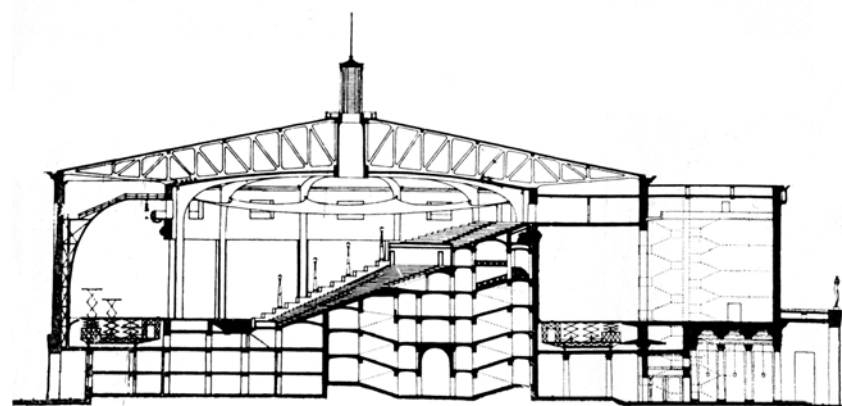


Fig.1.4.08.

Fig.1.4.05. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular*, 1915-1918. Sección proyecto primera versión.

Fig.1.4.06. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular*, 1918-1920. Planta baja.

Fig.1.4.07. Modelo virtual del *Teatro de Escena Anular* de Oskar Strnad, 2013.

*El modelo se ha reconstruido en base a la planimetría realizada por Oskar Strnad en los años veinte y presentada a la expsición de Viena. Ver anexo planimétrico.*

Fig.1.4.08. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular*, 1918-1920. Sección.

Fig.1.4.09. Montaje escénico en el *Ringtheater*, Oskar Strnad.

Fig.1.4.10. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular*, 1918-1920. Planta tipo y sección.

Fig.1.4.11. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular*, 1918-1920.

*Perspectiva interior desde el auditorio. Pueden verse en primer plano las escaleras que descienden a los camerinos, el proscenio y la escena anular tras las columnas.*

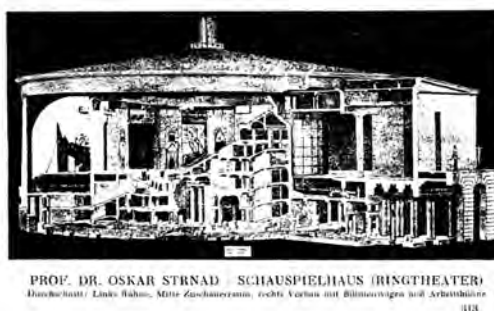
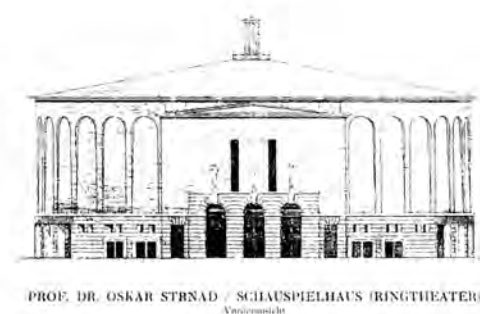


Fig.1.4.09.

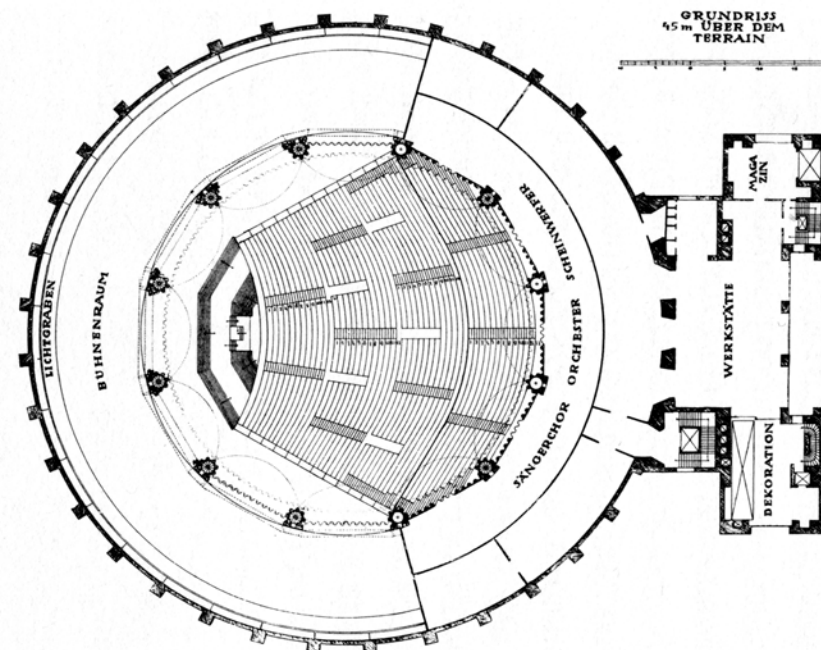


Fig.1.4.10.

su propuesta de manera independiente hasta la publicación del mismo en la revista vienesa *Der Architekt* en Septiembre de 1920<sup>8</sup>.

El proyecto de Strnad partirá de una modificación de la relación entre espacio escénico y auditorio que tratará de eliminar la fragmentación impuesta por el arco proscenio, manteniéndolos como dos espacios independientes:

*La fuerza espacial de la actuación dramática no puede detenerse en el marco escénico, ha de irradiar más allá hacia el espectador y aún así el espectador nunca podrá alcanzar el mundo espacial de la actuación (...). (El espectador) tiene que estar en ese complejo espacial incorpóreo en medio de la acción dinámico-espacial, las fuerzas dinámico-espaciales tienen que irradiar sobre él, pero no puede participar ni parecer que participa.*<sup>9</sup>

Para Strnad el espectador debería ser partícipe de los hechos de la acción escénica, pero permaneciendo al margen, es decir, sin implicarse en la trama irreal y alejándose de las pretensiones del teatro ilusionista. Las modificaciones espaciales creadas por Semper y Brückwald para Richard Wagner, suponían el establecimiento de un límite demasiado amplio entre escena y el auditorio, separados ahora por un foso, aislados por dos sistemas de iluminación diferentes y cada vez más distantes en un plano ideológico y un plano físico. Strnad se planteó el mantener la separación entre escena y auditorio e incluso el foso, pero resolviéndolo de una manera más sutil. Strnad plantea esta división espacial como algo esencial e inherente al teatro:

*Teatro (en alemán Schauspiel: schauen-spielen (ver-interpretar)). Dos términos. El requisito previo, la interpretación, la consecuencia, el mirar, contemplar. Lo esencial es el actor intérprete y lo secundario es el espectador, no al revés. El espectáculo (interpretación dramática) quiere expresar lo mental a través de la mímica y la palabra. Lo mímico, la acción, es esencial. La palabra y el canto son elementos de apoyo. La acción dramática sin mímica es impensable. La mímica en el sentido más amplio.*<sup>10</sup>

En un plano conceptual, el teatro de Strnad trataba de recuperar el espacio escénico ilimitado del teatro griego clásico y a la vez la proximidad respecto al espectador que la orquesta y el proscenio ofrecían al teatro griego y medieval, frente a la caja escénica cerrada e ilusionista, alejada del espectador. Estos principios parecerían aproximar la concepción de Strnad a la tipología desarrollada por Hans Poelzig para la *Grosses Schauspielhaus*, pero éste no era uno de sus objetivos. Para él Poelzig había tratado de resolver la fragmentación espacial existente entre escena y auditorio disponiendo la escena en el medio del auditorio y por ello obligándola a perder su espacio propio y por ello perjudicándola. Strnad señaló en su artículo de 1920 la similitud entre la configuración espacial entre el proyecto de Poelzig y el *Teatro Farnese* de Giovan Battista Aleotti, por lo que en lugar de señalarlo como un teatro vanguardista moderno, lo sitúa como el último de los teatros barrocos:

*Reinhardt, el pionero y orientador, sacude todas las tradiciones y quiere solucionar lo irresoluble de la bipartición espacial a la fuerza. Siente la importancia capital del conflicto, lo sufre y no deja ningún medio sin probar. Busca la unidad artística de espacio y actuación dramática. (...) Empuja la acción al espacio del espectador. Y aquí todo se invierte. ¡El actor habita en el mundo del espectador! (...) Poelzig busca esquivar la catástrofe de la bipartición omitiendo el “marco escénico” y efectuando plásticamente una guirnalda que recubre el espacio. Así se crea una cueva incorpórea en el espacio imperfecto de la arena. El conflicto se hace muy desagradable al pasar los actores de su mundo (el mundo de la escena) al mundo del espectador (el mundo de la arena). El Grosses Schauspielhaus de Berlín es el fin del escenario barroco y cierra el ciclo de su “evolución”. ¡El espacio de Reinhardt y Poelzig y el Teatro Farnese de Aleotti de 1618 son lo mismo! El problema no está resuelto. ¡La bipartición se convierte solamente en tripartición barroca! La unidad del espacio no se alcanza así.*<sup>11</sup>

Strnad, por el contrario, se planteó la creación de una tipología teatral radicalmente moderna, que podía considerarse una inversión de la zonificación propuesta por Poelzig: si para el alemán la escena se situaba en el centro de un espacio único y rodeado por la audiencia, Strnad se propuso situar al público en el centro y rodearlo con una escena anular de acuerdo con la patente de Adolf Bernau que supuso el origen del proyecto. El anillo escénico mantiene su independencia y entidad, al separarse mediante 12 pilares metálicos del espacio central en el que se dispone un anfiteatro inclinado en forma de cuña, una segunda área de actuación, *Vorbühne*, y una pequeña plataforma multifuncional en el punto de encuentro entre la escena y el auditorio. Todas las áreas escénicas serían accesibles desde la parte inferior del anfiteatro llegando a la escena central desde los laterales o a través de unas amplias escaleras que parten del punto de encuentro de escena y auditorio y se internan en el nivel inferior en el que se encuentran el área técnica y los camerinos. Strnad afirmaba:

*La actuación puede ocurrir por todos lados. A izquierda y derecha saliendo desde detrás por los laterales de la tribuna de espectadores, por arriba pasando al lado del deambulatorio o saliendo por las aperturas y apareciendo en otras. Actuación y contra-actuación, arriba y abajo. Voces desde todas partes. Música desde lo incontrolable.*<sup>12</sup>

Esta disposición de la escena y los accesos de los actores permitirían rodear al auditorio en pendiente que se había



Fig.1.4.11.

<sup>8</sup> NIEDERMOSER, Otto, *Oskar Strnad. 1879-1935*, Viena: Bergland Verlag, 1965, p. 22.

<sup>9</sup> Strnad, Oskar, “Das Schauspielhaus”, *Der Architekt*. Viena: Septiembre 1920, citado en NIEDERMOSER, Otto (ed.), *Oskar Strnad 1879-1935*, op. cit., pp. 67-80

<sup>10</sup> Ibídem.

<sup>11</sup> Ibídem.

<sup>12</sup> Ibídem.



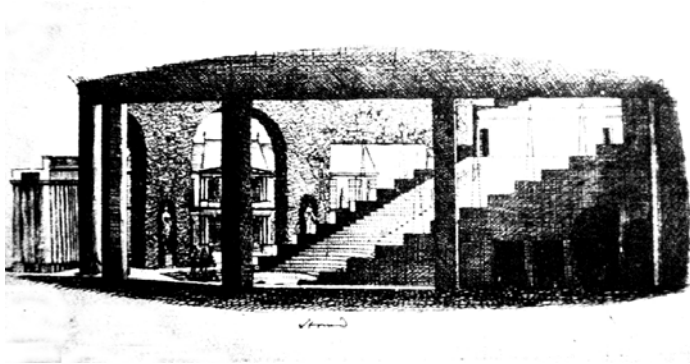


Fig.1.4.12.



Fig.1.4.13.



Fig.1.4.14.

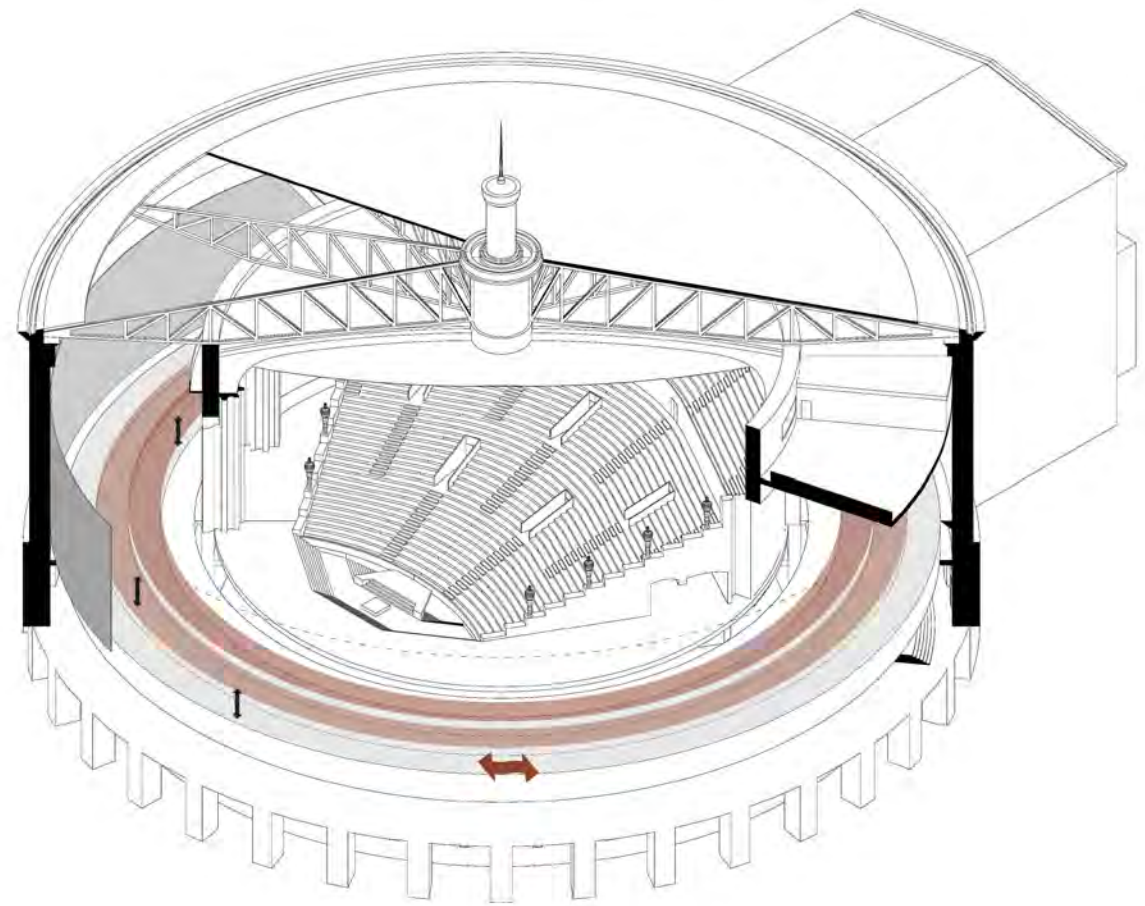


Fig.1.4.15.



Fig.1.4.16.

Fig.1.4.012. Oskar Strnad, *Proyecto para un Teatro con Escena Anular*, 1918-1920. Perspectivas con montajes escénicos diversos.

Fig.1.4.13/14/15. Modelo virtual del *Teatro de Escena Anular* de Oskar Strnad. Vistas interiores y esquemas de movimiento. Juan Prieto, 2013.

*El modelo se ha reconstruido en base a la planimetría realizada por Oskar Strnad en los años veinte y presentada a la exposición de Viena. Ver anexo planimétrico.*

Fig.1.4.16. Maqueta del Proyecto para un *Teatro con Escena Anular* de Oskar Strnad.

Fig.1.4.17. Oskar Strnad, Fotografía de la maqueta del *Teatro de Escena Anular*, 1920.



concebido para 3500 espectadores. Esta capacidad suponía un incremento considerable respecto de los principales espacios existentes en Viena como el Theater an der Wien construido en 1798 y con capacidad para 1179 espectadores, la Wiener Staatsoper de 1898 con 2284 espectadores, la Wiener Volksoper de 1898 con 1261 butacas o la Konzerthaus donde tenía lugar la exposición de teatro con capacidad para 1840 espectadores en la Grosser Saal y 704 en la Mozartsaal. La diferencia respecto de los teatros anteriormente citados no se limitaba a la capacidad, sino también a la división del auditorio en niveles que respondían a una estratificación social que es completamente rechazada por Strnad y sustituida por un único sector inclinado que en su formalización responde únicamente a cuestiones de visibilidad, funcionalidad y acústica. Tanto el incremento de capacidad como la no sectorización del auditorio deben entenderse como una respuesta a la nueva realidad social del mundo moderno y a la apertura del espacio teatral a toda la sociedad vienesa.

Entre la escena perimetral y el espacio circular central se disponen doce columnas metálicas, pensadas para ser revestidas en función del diseño escenográfico de la obra a representar y separadas únicamente mediante una diferente intensidad de iluminación. Los pilares metálicos, revestidos en función de la temática y necesidades escenográficas se conciben como el único elemento material perceptible, ya que la cubierta, también de estructura metálica y con un lucernario superior se cubre con un velo descolgado del techo que genera una sensación evanescente y etérea. La cubierta del teatro, de estructura metálica y con un lucernario que permitiría la penetración de la luz diurna, se cubre mediante un velo textil, que aporta una ilusión evanescente y oculta el encuentro de las columnas con la cubierta.

*Para mí el ámbito escénico lo es todo. Un complejo espacial incorpóreo, algo infinito. A izquierda y derecha, delante y detrás un horizonte redondeado, inmensurable por el foso de luz. Los revestimientos de los pilares, los únicos elementos finitos que hacen que el espacio sea palpable, desaparecen hacia arriba en el velo. En la parte inferior los peldaños desaparecen debajo de los espectadores, hacia lo incontrolable. Así el espectador experimenta un espacio no concreto y flota en la dinámica espacial infinita del mundo escénico. (...) El espectador que ha traspasado el mundo real estático del vestíbulo, foyer y otros espacios del teatro, entra inesperadamente a la acción irreal, sin espacio y mímico.<sup>13</sup>*

Oskar Strnad pretendía la creación de una nueva forma de teatro en la que el espacio fuese el punto de partida para el establecimiento de una nueva relación entre actores y espectadores. Esta configuración espacial, precisaba sin embargo de una importante componente técnica que dotaría de funcionalidad al esquema tipológico de Strnad. La ausencia de una caja escénica con sus sistema de plataformas móviles y peines para decorados lleva al arquitecto a dotar al anillo perimetral de un alto nivel de mecanización, de cara a permitir la rotación y elevación de la plataforma para permitir cambios de decorado y efectos, razón por la que Strnad lo denomina *Bühnenwagen*. A esto habría que añadir la disposición de un ciclorama sobre el muro de fábrica perimetral y separado del resto del espacio por un anillo de luz, *Lichtgraben*, que contribuiría a la creación de un sensación de infinitud espacial y aportarían la componente ambiental a la acción escénica. Esta concepción de los dispositivos mecánicos por parte de Strnad, está claramente relacionada con la escena giratoria diseñada por Karl Lautenschlager<sup>14</sup> en 1896 para el *Hoftheater* de Múnich<sup>15</sup>. Sin embargo, para Strnad no son más que medios técnicos para conseguir un fin concreto, pero no suponen el origen de su proyecto ni participan en la configuración espacial ni en la construcción de una estética maquinista:

*Todas las maravillas técnico-escénicas de las últimas décadas no pueden cambiar nada; ni el escenario giratorio, ni el horizonte redondeado con las estrellas incorporadas, ni los escenarios sumergibles y móviles del teatro de Dresde, ni el complicado aparato de iluminación de Fortuny sirven.<sup>16</sup>*

La presencia de estos elementos técnicos y mecánicos en el *Ringbühne* tratan de pasar desapercibidos y reducir su impacto visual al mínimo. La máquina para Strnad, pese a ser esencial para el funcionamiento del teatro, es considerada una simple herramienta. Strnad tampoco pretende utilizar la máquina como un elemento estético, alejándose de las propuestas de futuristas y constructivistas<sup>17</sup>. Su uso será el medio a través del que conseguir potenciar la experiencia teatral y no un fin o el origen de un nuevo producto teatral:

*Nuestra alma es enemiga de cualquier tecnología. La tecnología solamente es la herramienta. La necesitamos para formar lo que queremos que sea psicológico. (...) Hoy en día ya no sentimos solamente lo que sustenta y lo que carga; a través de la educación científica nos hemos liberado de un sistema rígido y estático.<sup>18</sup>*

La acción conjunta de ciclorama, iluminación, configuración escénica móvil y el velo de la cubierta dan lugar a una sensación de infinitud y virtualidad espacial, en el que los pilares perimetrales actúan como únicos elementos fijos y referenciales<sup>19</sup>. Strnad había creado ese espacio pensando en representaciones de teatro realista e ilusionista, pero a la vez rehuyendo los trucos perspectivos del teatro renacentista. Éstas se compondrían de una ambientación escénica perimetral creada por el ciclorama, la ornamentación de las columnas y la disposición de decorados figurativos en un espacio evanescente, tratando de generar una actuación panorámica y tridimensional, buscando la inmersión del espectador en la acción escénica. Strnad incluyó esta reflexión acerca de la ambientación teatral en *Das Schauspielhaus*:



Fig.1.4.17.

<sup>13</sup> Ibídem.

<sup>14</sup> Karl Lautenschlager /1843-1906/ un pionero de la introducción de la electricidad en la escena y maquinaria escénica.

<sup>15</sup> IZENOUR, George C., "Evolution of Modern Theater, Engineering, Technology and Stage Lighting in Western Europe (1875-1940)" en IZENOUR, George C., *Theater Technology*, New Haven: Yale University Press, 1996, pp. 69-70.

<sup>16</sup> STRNAD, Oskar, "Das Schauspielhaus", *Der Architekt*. Viena: Septiembre 1920, citado en NIEDERMOSER, Otto (ed.), *Oskar Strnad 1879-1935*, op. cit., pp. 67-80

<sup>17</sup> Esta relación con la máquina, tan diferente de la que proponían los futuristas y constructivistas, se concretó años después en el escrito "Harmonie in der Baukunst", en la que el motor del automóvil se considera un elemento antiestético y, por ello, susceptible de esconderse bajo el capó: "La forma nunca surge de la funcionalidad sino que lo hace directamente de la experiencia psicológica y solamente puede comprometerse con la finalidad. No me citen el coche como ejemplo de la bonita forma de línea y color destinada a un fin —el motor está dentro del coche porque es feo al ser un elemento concebido desde la utilidad— una máscara detrás de la que se esconden para ocultar su fealdad práctica". STRNAD, Oskar, "Harmonie in der Baukunst", 1932, citado en NIEDERMOSER, Otto (ed.), *Oskar Strnad 1879-1935*, op. cit., pp. 57-58.

<sup>18</sup> Ibídem.

<sup>19</sup> MEDER, Iris (ed.), *O. S. 1879-1935*, Viena: Jüdisches Museum & Verlag Aton Pustet, Catálogo de exposición, 2007.





Fig.1.4.18.



Fig.1.4.19.



Fig.1.4.20.



Fig.1.4.21.



Fig.1.4.22.



Fig.1.4.23.



Fig.1.4.24.

Fig.1.4.18. Modelo virtual del *Teatro de Escena Anular* de Oskar Strnad. Volumetría exterior, 2013.

*El modelo se ha reconstruido en base a la planimetría realizada por Oskar Strnad en los años veinte y presentada a la exposición de Viena. Ver anexo planimétrico.*

Fig.1.4.19/20/21/22/23/24/25/26/27.Oskar Strnad, Maqueta del *Ringbühne* con diferentes montajes escénicos.

Fig.1.4.28. Franz Roubaud, Pintura panorámica titulada *Sitio de Sebastopol*, 1904.

Fig.1.4.29. Robert Mitchel, *Sección del Panorama de Leicester Square*, Londres, 1794.

Fig.1.4.30. Panorama Museum, Sebastopol, Ucrania.

Fig.1.4.31. Plantas esquemáticas para eventos en el Panorama de Leicester Square, Londres.



Fig.1.4.25.



Fig.1.4.26.



Fig.1.4.27.



*La tensión dinámico-espacial del infinito hace posible la interpretación en todas direcciones. La actuación en círculo y contra-actuación. (...) Inmediatez de la acción. Lo figurativo (la escena) tiene la medida del actor, es no espacial, no tiene principio ni fin y aún así es corpórea. No es escultura ni arquitectura. (...) Las puertas y ventanas son mímicas, corpóreas y aún así no espaciales, porque no son puertas y ventanas de una casa, son aperturas en una pared que se encuentra en el infinito.*<sup>20</sup>

A través de las imágenes y descripciones que Strnad hace de este espacio resulta evidente la referencia a la sala principal del *Instituto Dalcroze* de Tessenow y sus particiones de tela retroiluminadas diseñadas por Aleksandr von Salzmann.

La tipología de Strnad imponía una serie de condicionantes espaciales adicionales que partían de la necesidad de elevar la cota del teatro para acceder al auditorio central sin atravesar el anillo escénico perimetral, situación que unida al plano inclinado del auditorio daba lugar a grandes recorridos y volúmenes de escaleras dispuestas bajo la escena y en el volumen de acceso. La eliminación de la caja escénica, además de añadir una componente técnica adicional al trazado de la escena anular, debía complementarse con un anillo técnico superior que permitiría la disposición de sistemas de iluminación, proyección, sonido y material escenográfico, además de permitir el acceso a la parte superior del anfiteatro. Sobre este anillo o bajo el auditorio podrían disponerse también el coro o la orquesta contribuyendo la sensación envolvente del espacio.

Los planos y maqueta del *Ringtheater* fueron presentados en la *International Theatre Exhibition* que tuvo lugar en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1922, donde el diseño recibió una buena acogida, entre otros por parte de Gordon Craig que calificó la propuesta de Strnad como “audaz y romántica” y a su autor como “ingenioso y teatral”<sup>21</sup>. Sin embargo, pese al interés de Bernau y Reinhardt inicialmente y Gordon Craig después, el proyecto nunca llegó a materializarse.

El espacio y el concepto escenográfico propuestos por Strnad se muestran influenciados por la configuración escénica y el decorado neutro del *Globe Theatre* de Shakespeare, la configuración espacial del *Projet d’une salle de spectacle pour un Théâtre de Comédie* realizado por Charles-Nicolas Cochin, la apertura al paisaje y al infinito del teatro griego clásico, el uso de la luz propuesto por Edward Gordon Craig y los montajes escénicos de Max Reinhardt. Todas estas referencias han sido citadas por el propio Strnad y por múltiples autores en relación a la creación de este espacio teatral, aunque en mi opinión hay un referente tipológico más claro del teatro de Strnad, el panorama<sup>22</sup>. El término fue acuñado por el pintor Robert Barker a finales del SXVIII para nombrar sus pinturas de la ciudad de Edimburgo montadas sobre una superficie cilíndrica. Este tipo de representación tuvo un gran éxito a través de representaciones de paisajes y acontecimientos históricos y en 1794 se construyó el primer edificio en Londres, concretamente en Leicester Square, diseñado por Robert Mitchel para la exhibición de panoramas<sup>23</sup>. La sección de este proyecto nos muestra un tambor circular elevado en torno al cual se dispone la pintura sobre el muro cilíndrico perimetral e iluminada por lucernario perimetral muy similar al Lichtgrabem de Strnad. En la sección se establecen varios niveles accesibles por diversas escaleras y una galería superior con un nuevo panorama. Más allá de estas coincidencias en sección si acudimos a la configuración volumétrica de estos panoramas, la similitud con la propuesta de Strnad resulta evidente. Tomando como referencia el Museo Panorama de Sebastopol construido en 1905 para exhibir la pintura panorámica de la defensa de la ciudad en su cincuenta aniversario podemos observar la similitud tanto en el cuerpo central como en los volúmenes de acceso y la configuración formal y material de la cubierta y su lucernario<sup>24</sup>. Sin embargo debe señalarse una diferencia esencial y es que mientras el panorama es un espacio multidireccional, atendiendo a su uso y configuración espacial, el proyecto de Strnad mantiene una focalidad marcada por la disposición del auditorio. El uso de la escena anular y el ciclorama aportan una sensación envolvente pero no una actuación a lo largo de 360 grados, quedando incluso la parte de la escena que se introduce debajo del auditorio como un espacio fuera del campo de visión del espectador y destinado a cuestiones técnicas.

Más allá de estas referencias, el teatro de escena anular de Oskar Strnad conforma un espacio radicalmente novedoso en su configuración espacial, que supone incluso una inversión de las tipologías históricas y se convirtió en un proyecto referencial que prefiguró soluciones y conceptos empleados posteriormente en otros proyectos teatrales que trataban de romper con la estructura la caja escénica del teatro.



Fig.1.4.28.

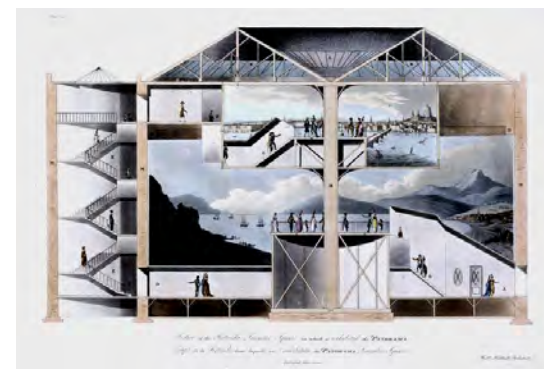


Fig.1.4.29.



Fig.1.4.30.



Fig.1.4.31.

<sup>20</sup> STRNAD, Oskar, “Das Schauspielhaus”, *Der Architekt*. Viena: Septiembre 1920, citado en NIEDERMOSER, Otto (ed.), *Oskar Strnad 1879-1935*, op. cit., pp. 67-80

<sup>21</sup> DIETRICH, Margret, “Twentieth-Century innovations in stage design stage machinery, and theatre architecture in Austria” en HODGE, Francis (ed.), *Innovations in Stage and Theatre design*, op. cit., 1972, p. 97.

<sup>22</sup> Panorama, del griego πᾶν (total) + ὄραμα (visión).

<sup>23</sup> OETTERMANN, Stephan, *The panorama : history of a mass medium*, Nueva York: Zone Books, 1997, p.103-104.

<sup>24</sup> La evolución del panorama dio lugar al *Photorama* de Louis Lumière en 1900, el *Cinéorama* de Raoul Grimoin-Sanson también en 1900 y al *Diorama* de Louis Jacques Mandé Daguerre en 1823. Sobre estos y otros sistemas resulta consúltese POLIERI, Jacques, “La Scénographie Cinématographique. Historique de l’image a 360°. Panorama”, en POLIERI, Jacques (ed.), *Scénographie Nouvelle*, op.cit., pp. 64-73.





Fig.1.4.32.

*DAS STEGREIFTHEATER*



Fig.1.4.33.

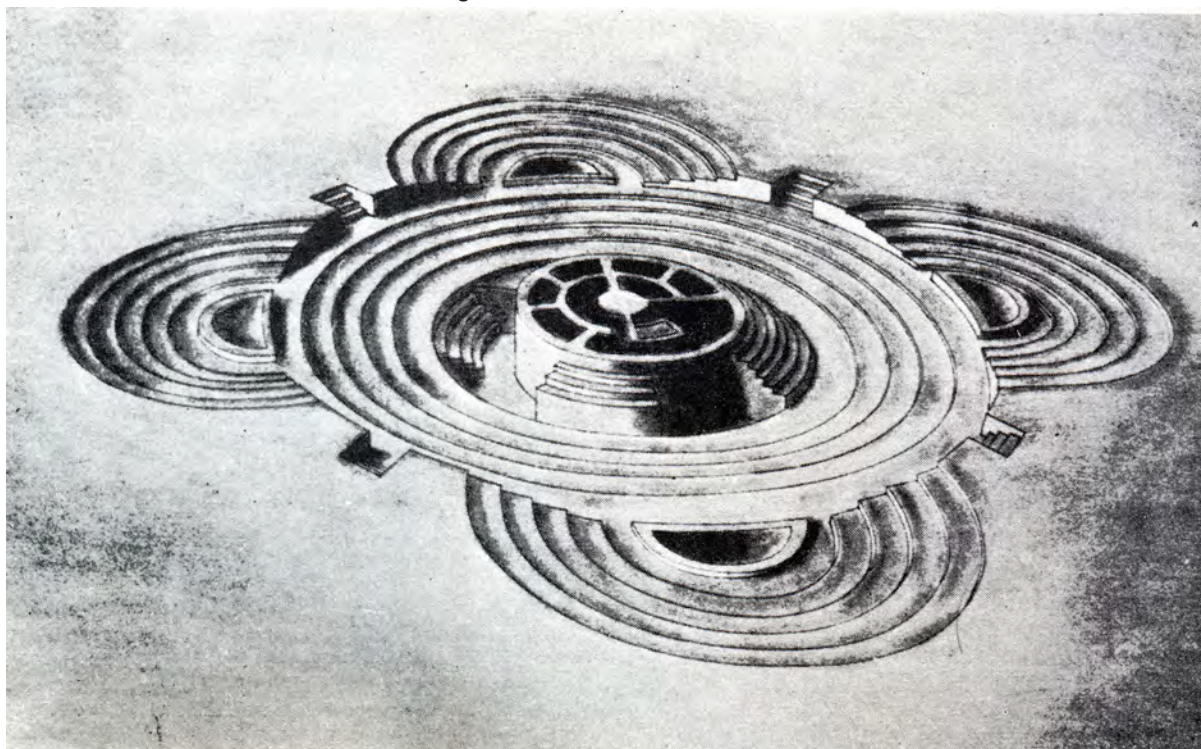


Fig.1.4.34.

Fig.1.4.32. Jakob Levy Moreno, durante sobre los peldaños del área escénica del *Stegreiftheater*.

Fig.1.4.33/34. Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923-1924.

Boceto axonométrico de las áreas de actuación y auditorio. Este dibujo aparece en la primera página del libro *The Theatre of Spontaneity* publicado por Moreno en 1947, bajo el título "Arquitectura del *Stegreiftheater*, Viena, 1924".

### 1.4.3. THEATER OHNE ZUSCHAUER, JAKOB LEVY MORENO, 1923-1924

*La materialización arquitectónica del Teatro de la Espontaneidad*

Jakob Levy Moreno<sup>25</sup>, supone un caso singular de aproximación al teatro desde el campo de la psicología. Nacido en Rumanía pero criado en Viena, estudió matemáticas, filosofía y medicina, de la que obtuvo el título en 1917. En la primera década del siglo XX, Viena se encontraba bajo la influencia omnipresente del psicoanálisis enunciada por Sigmund Freud en su obra *Die Traumdeutung*, publicada en 1899, que fueron una influencia esencial en el origen de las reflexiones de Moreno, que señalaba tres corrientes confluyentes en Viena a comienzos de siglo:

*Viena en 1910 era uno el campo de acción de tres formas de materialismo que se habían convertido en el elemento líder de nuestra era, el materialismo económico de Marx, el materialismo psicológico de Freud y el materialismo tecnológico del barco de vapor, el avión y la bomba atómica. Las tres formas de materialismo, a pesar de ser contrarias unas de otras, tienen un común denominador, un miedo profundo y falta de respeto, casi un odio contra lo espontáneo, la personalidad creativa (porque no debería mezclarse con el genio individual, una de sus muchas representaciones).*<sup>26</sup>

Sin embargo, la vinculación de Moreno con el teatro y la psicología habrían surgido, según su propio relato, de manera casual y alejada de cualquier planteamiento estético o terapéutico, de sus experiencias en los parques vieneses en esos años:

*Uno de mis pasatiempos favoritos era sentarme al pie de un gran árbol en los jardines de Viena y dejaba a los niños venir y escuchar un cuento. La parte más importante de esta historia era que estaba sentado al pie de un árbol, como salido de una fábula y los niños se sentían atraídos por mí como por una flauta mágica y se alejaban de su entorno físico adentrándose en el mundo de las hadas. No era por lo que yo les contaba, por el cuento, era por la acción, la atmósfera de misterio, la paradoja que convierte lo irreal en real. Yo estaba en el centro, a menudo me escapaba del pie del árbol y me sentaba más arriba, en una rama; los niños se sentaban formando un círculo, un segundo círculo tras el primero, un tercero tras el segundo, muchos círculos concéntricos con el cielo como límite.*<sup>27</sup>

Estas reuniones infantiles espontáneas serían el origen de la “teoría dinámica de roles” que Moreno desarrolló en obras improvisadas entre 1910 y 1914 con grupos de individuos de diferentes edades, a los que se trataba de hacer aflorar conflictos psicológicos mediante la actuación espontánea. Esta terapia fue experimentada durante la Primera Guerra Mundial en campos de refugiados próximos a Viena<sup>28</sup>, hasta que tras el conflicto fundó en 1922 el *Stegreiftheater*, el *Teatro de la Espontaneidad* de Jakob Levy Moreno. Situado en el número 2 de la Maysedergasse de Viena<sup>29</sup> sirvió como laboratorio experimental de las posibilidades terapéuticas acerca de la “actuación activa y estructurada de situaciones de conflicto psicológico”<sup>30</sup>.

Estas acciones en las que el paciente es tratado en un grupo de trabajo en lugar de individualmente, le llevaron a acuñar el término “terapia de grupo” en 1923, de la que fue pionero en su puesta en práctica y que daría lugar, en una de sus variantes, al *psicodrama*<sup>31</sup>. La proximidad de Moreno con el teatro y su necesidad de un nuevo planteamiento teórico y funcional le llevaron a cuestionar la estructura espacial del teatro, buscando una solución que permitiese una mejor articulación de su práctica terapéutica.

De cara a modelar un espacio utópico destinado a la realización de su *Stegreiftheater* Jakob Levy Moreno decidió establecer una colaboración con el joven arquitecto Rudolf Hönigsfeld<sup>32</sup> en 1923. El resultado de esta colaboración fue el llamado *Theater ohne Zuschauer*<sup>33</sup>, publicado inicialmente en el libro *Das Stegreiftheater*<sup>34</sup>, en el que se recogen las teorías y experiencias vinculadas al teatro desde 1922 y que fue incluido en la selección de la Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik de Viena. El origen de la propuesta sería la creación de una escena que permitiese la incorporación de los actores espontáneos a la representación. Esta actuación improvisada carecía de un guión firmemente establecido y no precisaba de ensayos, por lo que Moreno decidió prescindir de la caja escénica y disponer la escena en el centro del espacio:

*Una de mis mayores preocupaciones durante este período era la construcción de una escena que encajase en los requisitos del nuevo teatro. Esta recibió diferentes nombres: Zentral Bühne, Raum Bühne, Stegreif Bühne, etc... La primera regla que yo formulé para la construcción teatral era que toda la acción en escena debería ser claramente visible desde todas partes para la audiencia. De ahí la construcción de la escena “redonda” (o escena circular) y la eliminación del Guckkastenbühne<sup>35</sup>. Otra consecuencia fue la escena “abierta”, libre por todos lados, el actor no tiene escapatoria a dónde dirigirse, sin telón en el frente y sin backstage sino que está situado en medio del espacio y tiene que actuar allí. El énfasis entonces está en la espontaneidad, en el calentamiento y el movimiento escénico. Todo lo que antes ocurría entre bastidores ahora ocurría ante los ojos del público. Era el teatro de completa exposición y exhibición. Otra consecuencia era la eliminación del dramaturgo, que se convierte en un apuntador creativo y coproductor en el estímulo del momento. La escena abierta va mano a mano con la obra abierta.*<sup>36</sup>

<sup>25</sup> Jakob Levy Moreno /1889-1974/.

<sup>26</sup> MORENO, Jakob Levy, “The Theatre of Spontaneity” en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, Pennsylvania: Beacon House Inc., 1983, p. 5.

<sup>27</sup> MORENO, Jakob Levy, “Idea fija” en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p. 3.

<sup>28</sup> Sus conceptos teóricos aparecieron publicados inicialmente en *Daimon*, la publicación vienesa que él mismo dirigía y en la que colaboraban figuras relevantes de la cultura vienesa y europea como el escritor expresionista Franz Werfel, el dramaturgo checo expresionista Paul Kornfeld, el filósofo y escritor vienés Martin Buber, el literato y dramaturgo alemán expresionista Georg Kaiser, el pintor y poeta expresionista austriaco Oskar Kokoschka y los poetas franceses Paul Claudel e Yvan Goll. Acerca de esta publicación consúltese SCHEIFFELE, Eberhard, *The theatre of truth. Psycho-drama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influences of Jakob Levy Moreno*, Tesis Doctoral, University of California, Berkeley, 1995, p. 19.

<sup>29</sup> El *Stegreiftheater* estuvo abierto en Viena entre 1922 y 1925, cuando Jakob Levy Moreno emigró a Estados Unidos.

<sup>30</sup> DIENER, Gottfried, “Relation of the delusionary process in Goethe’s Lila to analytic psychology and to psychodrama” en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.114.

<sup>31</sup> Moreno afirmaba que la psicoterapia fue “concebida en Europa pero nacida en América” y desarrollada por el propio Moreno, Louis Wender, Paul Schilder, Samuel R. Slavson y Alexander Wolf entre otros en los años treinta en Estados Unidos, cuando todos ellos utilizaron pequeños grupos para el tratamiento de problemas de la personalidad y psicológicos. El desarrollo de la teoría del psicodrama, que tuvo un posterior desarrollo a partir de 1925 cuando Moreno emigró a Estados Unidos no es el objetivo de esta tesis. Acerca de este tema consúltese DIENER, Gottfried, “Relation of the delusionary process in Goethe’s Lila to analytic psychology and to psychodrama” en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.114.

<sup>32</sup> “La primera versión del teatro fue construida bajo mi dirección por Paul Honigsfeld (sic) y Peter Gorian, exhibido en la Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik en Viena en 1924” MORENO, Jakob Levy, “Some data on the relationship of psychodrama to the theatre” en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.100.

<sup>33</sup> El proyecto arquitectónico aparece en ocasiones bajo la denominación genérica de *Stegreiftheater* e incluso *Ideales Theater* por su carácter utópico.

<sup>34</sup> MORENO, Jakob Levy, *Das Stegreiftheater*, Postdam: Kiepenheuer Verlag, 1924.

<sup>35</sup> El término alemán *Guckkastenbühne* se refiere al arco proscenio.

<sup>36</sup> MORENO, Jakob Levy, “Some data on the relationship of psychodrama to the theatre” en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.99.



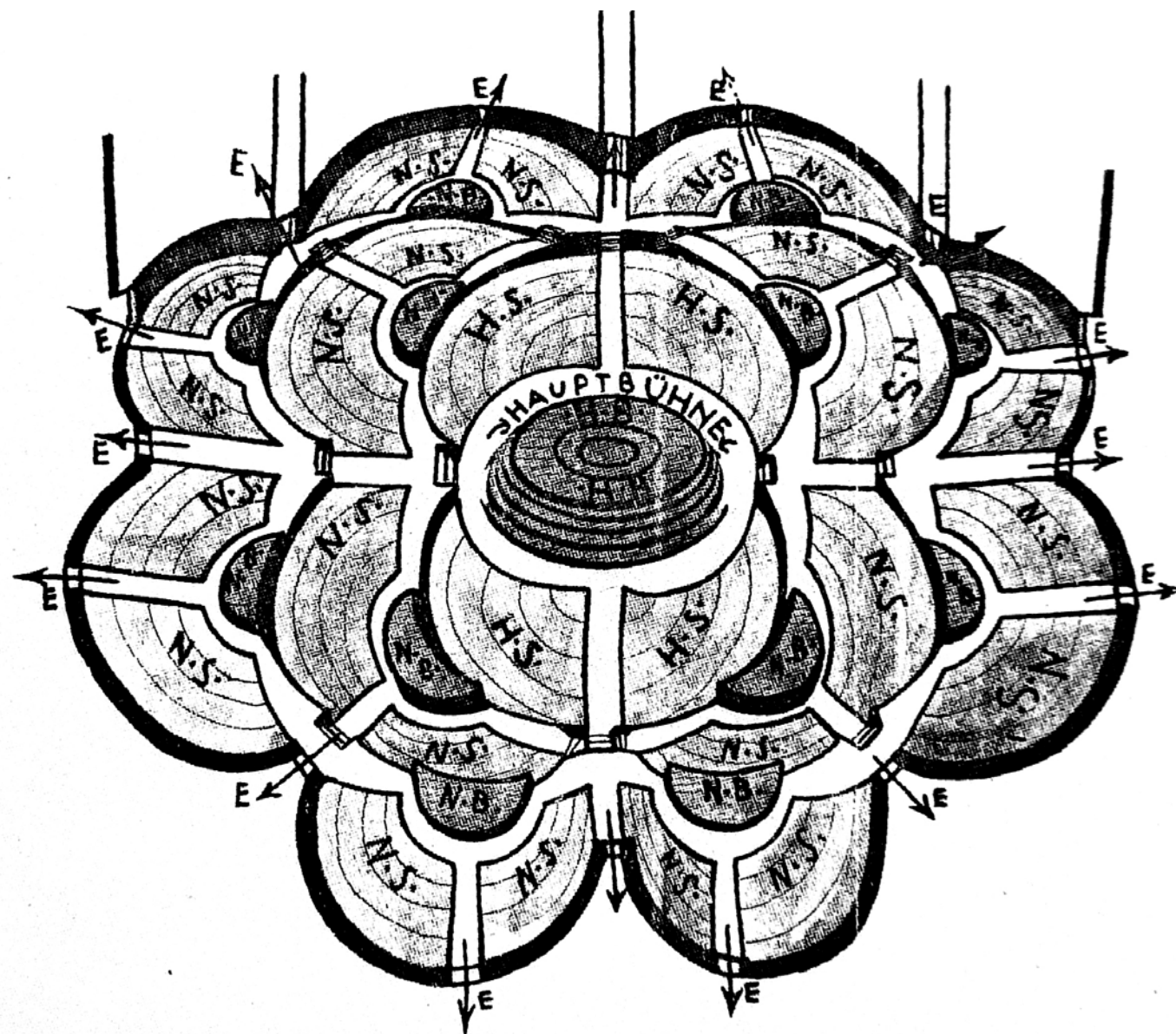


Fig.1.4.35.

Fig.1.4.365. Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923-1924. Planta.

Esquema de funcionamiento del teatro con la escena central circular (Hauptbühne) y las escenas menores semicirculares (Nebenbühnen) intercaladas entre el auditorio inclinado. Las circulaciones aparecen grafiadas con vectores que señalan los accesos.

Fig.1.4.36. Teatro improvisado ante la atenta mirada de Jacob Levy Moreno.

Prescindiendo de telón, caja escénica, bastidores se conformaba una escena desnuda y en contacto directo con el público, cuya intervención se pretendía incentivar. Moreno pretendía con esta arquitectura reconstruir las congregaciones espontáneas de individuos en torno a un relator improvisado que recordaba de su juventud en Viena:

*Las influencias en mis ideas no vienen primariamente del teatro; mi leitmotiv venía de espacios abiertos en los que yo me movía de niño y en el intento de replicar estos espacios libres por medio de la arquitectura. Por ello, la libertad de movimientos permitidos en la escena, su apertura, su posición central y su dimensión vertical.*<sup>37</sup>

Rudolf Hönigsfeld no realizó una planimetría completa y detallada del proyecto teatral, sino que son simplemente una colección de dibujos concebidos como apoyo gráfico a los conceptos del Stegreiftheater de Moreno. El título del proyecto, *Theater ohne Zuschauer*, teatro sin espectadores, sintetizaba el concepto de Moreno de un teatro en el que todos los participantes son actores potenciales de la representación. Este concepto da lugar a un esquema espacial completamente novedoso y diferente, de manera que se trata de construir una nueva espacialidad capaz de romper la estricta división provocada por el arco proscenio y generar una fusión de espacio destinado a la visión y a la actuación.

*La fuerza liberadora del teatro y no está en la escena ni en el actor; no está detrás de los bastidores, el productor o el dramaturgo; es la audiencia ante el proscenio. El espectador se convierte en un actor y se encuentra en conflicto con personas actuando en la escena –con su no-espontaneidad (conservación del drama) y su carencia de personalidad (rol).*<sup>38</sup>

El proyecto fragmenta la enorme escena rectangular en una serie de plataformas de dimensión y orientación variable que se disponen en diferentes posiciones del espacio. La direccionalidad no lineal y jerarquizada de la visión y la actuación, favorece la escena dispersa en plataformas y da lugar al uso de geometrías circulares en base a las cuales se construye la totalidad del espacio<sup>39</sup>: desde la plataforma circular de mayor dimensión y que ocupa el centro del espacio elevándose un metro y medio para favorecer su correcta visión, se trazan radialmente cinco gradas en pendiente, destinadas a alojar al público en una posición vinculada a la escena central circular (*hauptbühne*). La escena central cuenta con una escalera anular perimetral que permite el acceso directamente a la cota más baja del auditorio o el descenso a la parte inferior de la escena donde se encontrarían los camerinos y zonas técnicas vinculadas a la escena<sup>40</sup>. En uno de los dibujos de Hönigsfeld, sobre la escena aparecen una serie de elementos de diferente color que serían plataformas, trampillas y escaleras que permitirían una conexión directa con la parte inferior de la escena. La última de estas gradas se convierte en un pasillo perimetral en torno al que se disponen cuatro escenas semicirculares (*nebenbühne*) levemente elevadas respecto al pasillo, a partir de las que se desarrollan radialmente cuatro graderíos inclinados de cinco niveles, asociados geométrica y funcionalmente a esa escena semicircular<sup>41</sup>. Jakob Levy Moreno describía así el espacio:

*La estricta separación entre la escena y el auditorio es la marca más característica del teatro convencional.(...) Con la disolución de la confrontación entre actores y espectadores, sin embargo, el espacio total se convierte en un campo de producción. (...) En el centro del espacio se construye la escena de los actores espontáneos. No se construye en el fondo del espacio, escondido como una escena peep-show, sino que se construye de manera que se puede ver en su totalidad desde todos los asientos. No está construido en profundidad sino que se erige en dirección vertical. Está elevado. (...) Desde la escena central escaleras se elevan formando un anfiteatro. Estas llevan hacia escenas especiales que se construyen en el propio auditorio, en todos los niveles del anfiteatro, listos para ser usados por los espectadores-actores que pueden participar de la acción dramática. En el teatro de la espontaneidad participa toda la comunidad.*<sup>42</sup>

La principal innovación de la propuestas en el plano espacial era la disposición de varias plataformas escénicas diseminadas entre el auditorio y compartiendo un único espacio. Estos elementos suponían la traducción arquitectónica realizada por Hönigsfeld de la idea de Moreno, en la que el espacio jerárquico y direccional se transforma en un organismo fractal radial.

*Cuando me acerqué al teatro me di cuenta de que se había desplazado lejos de su forma primordial. (...) Muchos me preguntaron qué o quién me había influenciado para construir una escena de tales dimensiones, situada en el centro del espacio en lugar de la periferia; una que permite movimientos ilimitados en lugar de limitados; una que está abierta por todas partes en lugar de solamente en el frente; una que tenga forma de círculo en lugar de un cuadrado; una que se desarrolle en vertical en lugar de un único nivel. El estímulo no fue la escena de Shakespeare o la escena griega, yo tomé como modelo la propia naturaleza.*<sup>43</sup>

El *Teatro de la Espontaneidad*<sup>44</sup> no supone únicamente una radical modificación en un plano espacial, sino que planteaba una reforma completa de la estructura teatral. Si en el teatro convencional la obra del dramaturgo marca el desarrollo del espectáculo desde su origen hasta el final limitando la creatividad y libertad de los actores, el planteamiento de Moreno traslada el acto creativo al momento de la representación. De esta manera el actor se convierte en creador, tomando la iniciativa y realizando aportaciones personales a través de la improvisación, como ocurría en las síntesis futuristas. Sin embargo una cuestión sigue en el aire, ¿cómo se monta una obra improvisada en el *Theater ohne Zuschauer*? Moreno



Fig.1.4.36.

<sup>37</sup> MORENO, Jakob Levy, "Some data on the relationship of psychodrama to the theatre" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.100.

<sup>38</sup> MORENO, Jakob Levy, "The Theatre of Conflict" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., pp.23-24.

<sup>39</sup> MONTESARCHIO, Gianni y SARDI, Paola, *Dal teatro della spontaneità allo psicodrama classico. Contributo per una revisione del pensiero di J. L. Moreno*, Milán: Franco Angeli, 1987, pp. 42-44.

<sup>40</sup> GORDON, Mel, "A History of the Theatre of the Future (to 1984)", *Theater*. New Haven, 1995, Vol. 26, nº 1 y 2, p. 26.

<sup>41</sup> "Desde la escena central (*hauptbühne*) peldaños de escalera ascienden y descienden en todas direcciones, hacia las escenas secundarias (*nebenbühne*), que en forma de bancas van creciendo en altura desde el centro hacia fuera y acogen a los espectadores" Jakob Levy Moreno citado en LESÁK, Barbara, *Die Kulise exploriert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 116.

<sup>42</sup> MORENO, Jakob Levy, "The Theatre of Spontaneity" en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.31.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Realmente el concepto teatro de la espontaneidad es una manera genérica de referirse a diferentes experiencias teatrales que tendrían cabida en el espacio diseñado por Moreno, con diferentes parámetros de actuación y funcionamiento basados en los objetivos y necesidades de cada una de ellas. Moreno afirmaba acerca de esta cuestión: "La tarea de construcción de un locus original para el teatro se presenta en cuatro formas: el teatro de conflicto o crítico, el teatro de la espontaneidad o el teatro inmediato, el teatro terapéutico o el teatro recíproco y el teatro del creador". MORENO, Jakob Levy, "Analysis of the legitimate Theatre and the category of the moment" en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., pp.18-19.



describía de esta manera el proceso:

*En el Teatro de la Espontaneidad, a falta de obras estandarizadas, ensayadas y repetidas con el mismo montaje cada noche, da lugar a un nuevo postulado: inventar una especie de telón o fondo que pueda ajustarse a los cambios diarios de las representaciones dramáticas (...). La idea es simple. En los montajes improvisados se emplearán una serie de piezas de madera de diferentes tamaños, colores y formas. También utilizaremos dibujos improvisados. El pintor improvisado sube a la escena y dibuja ante la audiencia la escena siguiente y continúa cuando la escena se desarrolla. (...) Materiales duraderos y sólidos, como piel, vidrio, madera y cartón, se cubren con laca blanca sobre los que se pueden realizar dibujos con papel de calco. Al final de la escena el dibujo se borra.*<sup>45</sup>

Con este planteamiento Moreno pretendía ampliar el concepto de espontaneidad e improvisación a la creación de la escenografía que se recortaría, dibujaría y construiría en función de las necesidades escénicas. Sin embargo, tampoco se descartaba el uso de la técnica contemporánea que complementase las escenografías autoconstruidas, con proyecciones de películas, emisiones de radio, sistemas de iluminación regulables, altavoces y otros medios que pudiesen ser incorporados y utilizados a voluntad por los actores improvisados.

*Es posible convertir a la máquina en un agente y un apoyo de la espontaneidad. La radio y la representación espontánea pueden ser combinados y también la película y la espontaneidad. Así, cualquier tipo de máquina puede convertirse en un estímulo para la espontaneidad en lugar de su sustituta.*<sup>46</sup>

La esquemática planimetría desarrollada por Hönigsfeld carece incluso de escala y una definición geométrica detallada, por lo que en alguno de ellos el esquema continúa su crecimiento en torno a nuevas escenas semicirculares, permitiendo el crecimiento ilimitado del esquema en función de los requerimientos del director-promotor. Quizás el documento más interesante y clarificador sería la sección fugada en la que además de la configuración espacial del auditorio y las escenas aparece una cúpula nervada de hormigón. Ésta está formada por cuatro medias cúpulas de menor tamaño en cuyos encuentros y puntos medios se disponen dos costillas de hormigón de mayor tamaño que dejan un espacio entre ellas en los que se disponen los accesos conectados mediante escaleras con las diferentes zonas del auditorio y las escenas. Los cuatro sectores de la cúpula se unen en su centro, donde un pináculo podría dejar un acceso puntual de luz. El evidente referente de este sistema de cubrición propuesto por Hönigsfeld es el *Jahrhunderthalle de Breslau*, construido por Max Berg en 1913, una de las referencias más publicadas y citadas en la época, con sus 69 metros de diámetro y 42 de altura libre, y que aproxima al proyecto vienés a la estética del Expresionismo Alemán.

Moreno trató de establecer una cierta distancia respecto de otras técnicas teatrales basadas en la improvisación y la libre interpretación del actor como la desarrollada por Stanislavski en el Teatro del Arte de Moscú. Para Moreno, mientras Stanislavski busca la representación más perfecta posible por parte del actor para obtener la reproducción más fiel posible a la obra del dramaturgo, él no pretende una finalidad artística o estética, sino terapéutica. Moreno vincula el método Stanislavski con la psicoterapia y el psicoanálisis del psicólogo Sigmund Freud cuyos métodos se basaban en la búsqueda interior y la inmersión psicológica para hacer en hacer aflorar sentimientos, aunque la finalidad de estas acciones fuese completamente diferentes:

*El énfasis sobre los recuerdos cargados de afectos pone a Stanislavski en curiosa relación con Freud. Freud, también intentó hacer a su paciente más espontáneo al igual que Stanislavski intentó hacer que sus actores fuesen más espontáneos en la interpretación de sus papeles. (...) aunque desempeñaban su labor en diferentes dominios, Freud y Stanislavski eran homólogos.*<sup>47</sup>

Sin embargo Moreno sí señala una cierta vinculación entre la arquitectura escénica propuesta por él y Hönigsfeld y las escenografías de los directores soviéticos de vanguardia:

*Hay una relación posible entre la escena circular abierta del Stegreiftheater, con los experimentos rusos de Wachtangow (sic), Tairow (sic) y Mayerhold (sic). La diferencia entre mi construcción escénica y aquella de los rusos era que sus escenas, siempre revolucionarias en su forma, estaban todavía dedicadas a producciones ensayadas, (...). En consecuencia las formas de la arquitectura escénica rusa estaban en algún lugar entre estos dos extremos, el viejo proscenio por un lado y el escenario central abierto y vertical del Stegreiftheater en el otro.*<sup>48</sup>

Más allá de la diferencia que señala Moreno acerca del uso de un guión en la obra de los directores rusos, existen otras diferencias esenciales que permiten destacar el carácter innovador de la propuesta del austríaco. Si bien es cierto que las construcciones tridimensionales empleadas por Vakhtángov, Tairov y Meyerhold guardan una cierta similitud con las escenas abiertas propuestas en el proyectos arquitectónico del austríaco, debe señalarse que Moreno es capaz de prescindir totalmente de la caja escénica y proponer una escena abierta y rodeada el auditorio, algo que Meyerhold y Vakhtángov habían formulado pero no realizado todavía.

Fig.1.4.37. Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923-1924. Sección del proyecto. La sección aporta datos acerca de la escala y la solución estructural y material de la envolvente. Desde la escena central (Hauptbühne) se desarrolla el auditorio inclinado y otras escenas de menor tamaño semicirculares en torno a las que se desarrollan nuevos sectores para espectadores. Las escaleras marcan los recorridos posibles y los accesos.

Fig.1.4.38. Max Berg, *Jahrhunderthalle*, Breslau, 1911-1913.

El *Stegreiftheater* de Moreno sí presenta muchas características comunes con los planteamientos del teatro Futurista, en cuanto a la ruptura de la estructura dramática, la síntesis, simultaneidad e improvisación. Esta relación en cuanto a los principios que rigen la acción dramática o, incluso mejor, la ausencia de ellos, hace que el espacio arquitectónico propuesto por Moreno y Hönigsfeld pudiese considerarse como un espacio idóneo para el desarrollo del teatro simultáneo sintético futurista. Esta intuición, difícil de comprobar, se confirmaría diez años después, cuando Marinetti retomó la disposición espacial y las principales características del *Theater ohne Zuschauer* para la formulación del *Teatro Totale Futurista* que se comentará en detalle en el capítulo cuarto de esta tesis.

El proyecto de Moreno constituye una sólida tentativa de superar la ruptura de la separación entre auditorio y escena, descomponiendo ésta en varias de menor tamaño y tratando de romper con la división espacial entre esos dos espacios. Quizás el planteamiento más desconcertante de la propuesta del *Theater ohne Zuschauer* sea la búsqueda de un lugar que estableciese un orden geométrico para una acción improvisada, ya que podría ocurrir en cualquier espacio, sobre todo cuando las acciones espontáneas y de masas estaban en ese momento en su momento álgido en Moscú. El proyecto debe entenderse entonces como un dispositivo destinado a incentivar la participación de los espectadores en la creación de un teatro terapéutico<sup>49</sup> y no dramático.

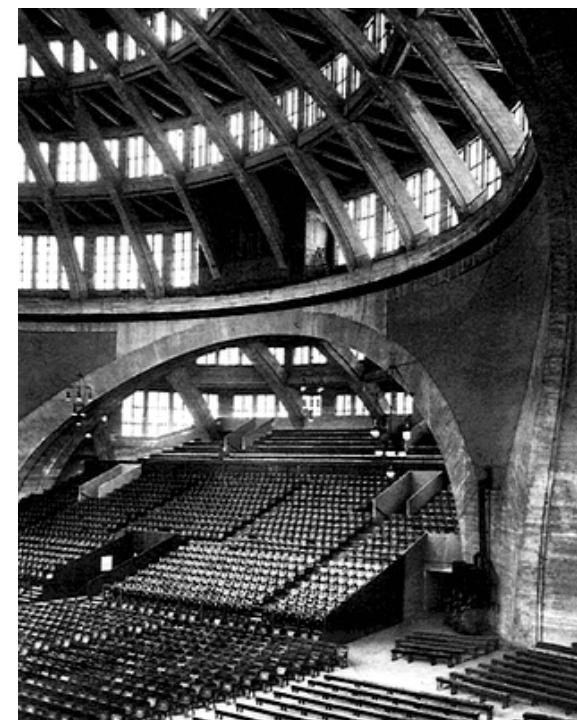


Fig.1.4.38.



Fig.1.4.37.

<sup>45</sup> MORENO, Jakob Levy, "Experimental dramaturgy" en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.53.

<sup>46</sup> Ibídem.

<sup>47</sup> MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., pp.100-102.

<sup>48</sup> MORENO, Jakob Levy, "Some data on the relationship of psychodrama to the theatre" en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.100.

<sup>49</sup> La concepción del teatro como un espacio óptimo para la expresión emocional y la terapia aparece ya reflejada en la obra de Aristóteles *Poética*, donde se afirmaba "La tarea de la tragedia es producir (en los espectadores), por medio del miedo y la pena, una liberación de sus emociones" MORENO, Jakob Levy, "The Theatre of the Creator" en MORENO, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.97.





Fig.1.4.42.

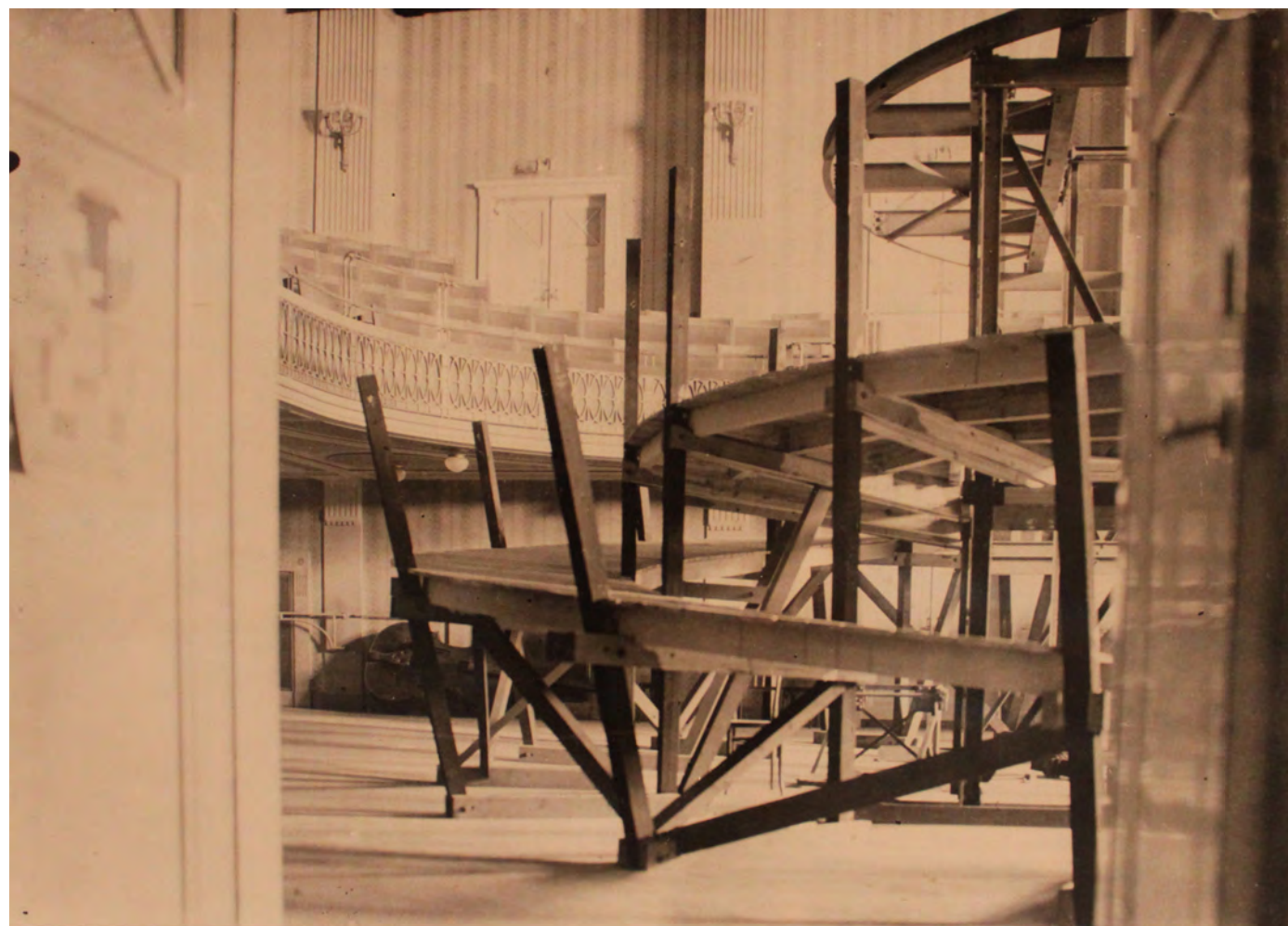


Fig.1.4.40.

Fig.1.4.39. Fotografía de una montaña rusa alrededor de 1900.  
 Fig.1.4.40. Fotografía del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.  
 Fig.1.4.41. Frederick Kiesler ante el *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

#### 1.4.4. RAILWAY THEATER, ENDLESS THEATRE Y RAUMBÜHNE, 1923-1925

*Experimentos teatrales y proyectos arquitectónicos de Friedrich Kiesler en Viena*

La exitosa experiencia de Kiesler en el montaje de *W.U.R.* le había servido para tomar contacto con el mundo del teatro y cuando recibió el encargo de montar la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik encontró el espacio idóneo para plasmar los conceptos de su reforma del espacio teatral que había concebido. Kiesler consideró la posibilidad de acometer un proyecto arquitectónico de gran escala siguiendo la senda de los teatros de exposición creados desde comienzos del SXX.

El origen de la reforma del espacio teatral que Kiesler pretendía se encontraba en el manifiesto *Das Railway Theater*, que condensa su formulación teórica para este nuevo espacio y fue publicado en la primera página del catálogo de la exposición vienesa. Este manifiesto surge como un texto propositivo, sin acompañamiento de imágenes o planimetría que refuercen y aclaren la materialización de los conceptos teóricos propuestos, para la definición de una arquitectura utópica. El título del manifiesto hace referencia al trayecto vertiginoso de las montañas rusas de los parques de atracciones ubicados en las periferias de las grandes ciudades a comienzos de siglo, que se englobaban bajo el término inglés *Railway*. Estas atracciones de ocio popular, se convirtieron en el referente del espectáculo teatral moderno, dinámico y maquinista que Kiesler pretendía implantar en sustitución de la tipología anacrónica de los teatros de la época.

Más concretamente, Kiesler dirigió su reforma arquitectónica contra la caja escénica cerrada y aislada del público y el auditorio estratificado presentes en la mayoría de los teatros de la época. En lugar de esta estructura proveniente del teatro del siglo XIX Kiesler sugiere una configuración espacial radicalmente nueva en la que la escena se sitúa en el centro de un único volumen esférico destinado a acoger auditorio y escena sin mediar separación alguna entre ambos. Esta propuesta espacial trata de desvincularse de las tipologías históricas que habían adoptado disposiciones similares como el teatro griego clásico, el circo o el teatro isabelino, cuando afirma que “*un escenario central o un teatro central no es necesariamente un escenario espacial o un teatro de nuestro tiempo*”, sino que el teatro moderno será aquel en el que la técnica y la configuración espacial se unan para construir una nueva tipología teatral. La escena central circular, que Kiesler denominó *Raumbühne*<sup>50</sup>, sería el origen del planteamiento arquitectónico del *Railway-Theater*:

*El Raumbühne del Railway-Theater, el teatro de nuestro tiempo, flota en la sala. Utiliza el suelo como apoyo para su construcción abierta. El auditorio circula en movimientos electromotrices en forma de bucle alrededor de un núcleo escénico esférico.*

*La forma común de una disposición central de la escena no tiene nada que ver con el problema moderno de la escena espacial. Un escenario central o un teatro central no es necesariamente un escenario espacial o un teatro de nuestro tiempo. (...) El teatro de nuestra época es el teatro de la velocidad. Por ello, su forma constructiva y la acción en movimiento es polidimensional, es decir, esférica.*<sup>51</sup>

En este sentido, y muy relacionado con la temática de la exposición, Kiesler propone una máquina teatral dinámica, que pondría al espectador en movimiento, dado que “*el auditorio circula en movimientos electromotrices en forma de bucle alrededor de un núcleo escénico esférico*”<sup>52</sup>. Esta afirmación sitúa a Kiesler en la línea de la vanguardia maquinista, que impregnaba el arte en esos momentos, en la que la técnica con sus capacidades, cualidades y estética se convirtió en un referente funcional y estético que estimuló la creación de muchos movimientos artísticos a comienzos del siglo XX<sup>53</sup>. A un primer paso en este sentido que proponía la dinamización simbólica del arte, desarrollada por los Cubistas, Futuristas y la Vanguardia Rusa, le siguió una segunda etapa que anhelaba el movimiento real de las obras de arte y las construcciones arquitectónicas. Los principios teóricos del origen de esta vanguardia artística cinética se recogieron en el *Manifiesto Realista* de Naum Gabo y Antoine Pevsner, que aportó el sustento teórico y promovió la inclusión del dinamismo en el arte y al arquitectura, en obras como el *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin. A través del Constructivismo, el arte incorporó la técnica a sus obras y a su lenguaje cotidiano, por lo que términos como construcción, materia y estructura se incorporaron al ámbito artístico y el ingeniero se convirtió en el paradigma de la creación artística constructivista. El dinamismo aparece como uno de los principios esenciales del manifiesto teatral de Kiesler que planteaba que el “*teatro de nuestra época es el teatro de la velocidad*” y en el mismo texto aparecen párrafos enteros que parecen tomados literalmente de los escritos constructivistas de la época:

*El poeta de nuestro tiempo es el ingeniero, con la más alta sinfonía de acción optofonética calculada con precisión matemática.*<sup>54</sup>

El concepto del teatro dinámico se retomó en uno de los dos breves textos que Kiesler publicó ese mismo año<sup>55</sup> en la revista checa *Pásmo*, titulado *Railway*. En él se mantiene la argumentación del anterior manifiesto, pero se añaden un par de cuestiones aclaradoras de los objetivos de este teatro. La primera de ellas es la capacidad de este teatro de unir en su seno diversos espectáculos populares como el cine, el teatro, el circo o las salas de baile a través de una

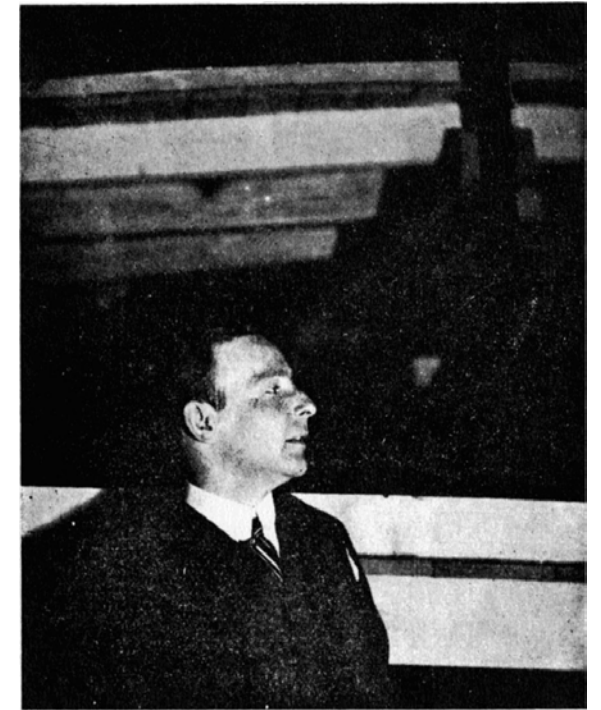


Fig.1.4.41.

<sup>50</sup> *Raumbühne*, literalmente se ha traducido al inglés por *Space-Stage* o *Spacstage* y por *Escena Espacial* o *Escenario Espacial* en castellano. Tanto el origen del término como las implicaciones espaciales del mismo están claramente relacionadas con el concepto de *Raumplan* de Adolf Loos, que se refería a la creación de diversos espacios a diferentes niveles y con diferentes cualidades espaciales dispuestos en torno a un eje imaginario en espiral.

<sup>51</sup> KIESLER, Friedrich, “Das Railway-Theater”, 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit., p. 1.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> “Estamos a punto de entrar en un mundo del tiempo y de las fuerzas dinámicas, en la que el movimiento y la movilidad disuelven viejas fronteras y liberan cadenas (...) En la naturaleza ya no vemos ninguna cosa en calma, mediante el desarrollo mecánico y técnico hemos aprendido a capturar el movimiento”, HAUSSMANN, Raoul, *Die neue Kunst*, 1921, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 120.

<sup>54</sup> KIESLER, Friedrich, “Das Railway-Theater”, 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit., p. 1.

<sup>55</sup> Las revistas no precisas el año de publicación, pero mayoritariamente las fuentes las fechan a finales de 1924.





Fig.1.4.42.



Fig.1.4.43.



Fig.1.4.44.

Fig.1.4.42. Frederick Kiesler, *Endless Theater*, Planta, 1924.

Fig.1.4.43. Frederick Kiesler, *Endless Theater*, Sección, 1924.

Fig.1.4.44. Friedrich Kiesler, Planimetría de la primera versión del *Endless Theatre* como espacio teatral, Viena, 1923.

"Edificio de doble cáscara proporcionando un espacio de acción sin límites. Plataformas abiertas que actúan como ascensores se conectan con puentes y "un entrelazamiento continuo de amplias rampas" empleadas como escena, así como una escena central con dos proskenios. Asientos destinados a espectadores (círculos finos) y tres filas de asientos en graderío en el perímetro y espacio para permanecer de pie en las rampas."

Fig.1.4.45. Reconstrucción virtual del *Endless Theatre*, Axonometría de montaje, 2013.

El modelo se ha reconstruido en base a la planimetría realizada por Friedrich Kiesler en los años veinte. Ver anexo planimétrico.

configuración espacial que provocará la fusión de escena y auditorio en un único espacio:

*No podemos demoler los teatros. Mueren solos, como la pintura, la plástica y la arquitectura. Railway es el objetivo de los teatros, las salas, los estadios, los cines, los circos, las salas de baile y la unidad del actor y su público.*<sup>56</sup>

La otra aportación de este texto era una negación del arte y la vanguardia con la que Kiesler pretendía desvincular su investigación de los diversos movimientos de vanguardia que se encontraban en este momento formulando propuestas para la reforma del arte teatral, que habían desarrollado medios expresivos y creativos que él consideraba insuficientes. El dinamismo sería el único principio válido para su construcción teatral:

*Debemos hacer descender de los pedestales a los expresionistas, cubistas, constructivistas, místicos, naturalistas, abstractos, etc. El arte ha detenido la pintura, la escultura, la arquitectura, el teatro –todas ellas formas imitativas de la vida tradicional. La gran ballena ARTE ha vomitado de su vientre rosa y tranquilo al pobre artista Jonás en medio del dinamismo de la vida.*<sup>57</sup>

La implantación de un nuevo concepto espacial como el planteado por el *Railway Theater*, no afectaría únicamente a la propia configuración espacial, sino que al plantear una nueva relación espacial entre escena y auditorio, daría lugar a una sustancial modificación de la técnica interpretativa y de la ambientación escénica y escenografía. El hecho de que la escena se disponga en el centro del espacio y rodeada por el auditorio giratorio, permitiría que los actores actuaran tridimensionalmente en lugar de bidimensionalmente como se producía en el interior de la caja escénica. Algo similar ocurriría con la escenografía, que no podría basarse en el uso de decorados planos ilusionistas sobre bastidores de madera dispuestos en el fondo de la escena, sino que debería recurrir a la tridimensionalidad y beneficiarse de la técnica moderna para generar una ambientación espacial mediante el uso de sistemas de iluminación y proyecciones de películas sobre la piel traslúcida que conformaría el perímetro del espacio teatral:

*Los bastidores se suprimen. La sugestión ambiental se crea mediante la proyección de películas. Formas plásticas surgen del vidrioso material de la esfera.*<sup>58</sup>

ENDLESS THEATRE

En 1923 Kiesler realizó los primeros esbozos de un proyecto de teatro capaz de cumplir con los requisitos espaciales y funcionales de su reforma teatral. El núcleo del teatro sería la escena circular y con dos plataformas que actúan como proskenios a sus lados. En torno a esta primera plataforma escénica escalonada en su perímetro se desarrolla un auditorio en pendiente que la rodea radialmente y al que se accede por dos vomitorias desde un nivel inferior y por dos amplias accesos a una cota superior.

Desde esta cota inferior parten cuatro rampas y dos escaleras que inician movimientos independientes para acceder al primer nivel correspondiente a la cota de la escena circular y continúan hacia el segundo nivel de la escena donde se desarrolla el segundo área de actuación en el que se dispondría el *Raumbühne*, complementado por dos plataformas que actúan como proskenios y conectados a una gran plataforma anular donde podrían desarrollarse nuevas áreas de actuación. Desde este nivel las rampas continúan su desarrollo ascendente en espiral hasta una nueva plataforma anular en el que se sitúa un pequeño graderío y desde el que continúan las rampas su ascenso hasta llegar a una nueva plataforma anular superior. Las rampas, con su trazado en espiral daban forma al espacio teatral de Kiesler y permitían su uso indistintamente por actores y espectadores:

*La idea del Teatro Espacial era la de extender a todas las plantas de la enorme estructura las rampas entrelazadas en la totalidad de su altura. Un edificio compuesto por rampas, accesible en todos los niveles a pie o en vehículos.*<sup>59</sup>

Recorridos alternativos los constituirían un ascensor que discurre por el interior del cilindro central que da soporte a parte de la estructura de plataformas y rampas, una plataforma elevadora que asciende realizando un movimiento de rotación en torno al cilindro central y dos pértigas mecanizadas que podrían ser utilizadas por los actores subidos sobre sus soportes semicirculares. Kiesler describía de la siguiente forma este complejo mecanismo escénico:

*Dos amplias rampas espirales ascendentes llevan a una plataforma circular, el núcleo de la acción. Las rampas (para su uso por parte de los actores o de unidades motorizadas) tienen un largo comienzo plano a modo de lituus<sup>60</sup>. El nivel inferior y superior quedaban también conectados por un ascensor abierto que ocupa la parte central. El nivel superior está conectado mediante un puente con la galería perimetral, que da un triple apoyo a la estructura autoportante, acentuando el efecto que generan las rampas flotando en el espacio.*<sup>61</sup>

Al dinamismo de las rampas en espiral y la rotación y elevación de las plataformas escénicas habría que añadir la propia



Fig.1.4.45.

<sup>56</sup> KIESLER, Friedrich, “Railway”, *Pásmo*, 1924, nº5/6, Brno, p. 11, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> KIESLER, Friedrich, “Das Railway-Theater”, 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit. p. 1.

<sup>59</sup> KIESLER, Frederick J., “Art and Architecture. Notes on the Spiral-theme in Recent Architecture”, *Partisan Review*. Nueva York: 1946, vol. 13, nº1, pp. 89-103, en GOHR, Siegfried y LUYKEN, Gunda (ed.), *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1996, p.149.

<sup>60</sup> Lituus o lituo, se refiere según la definición de la Real Academia Española a un “cayado o báculo que usaban los augures como insignia de su dignidad”.

<sup>61</sup> KIESLER, Frederick J., “Art and Architecture. Notes on the Spiral-theme in Recent Architecture”, *Partisan Review*. Nueva York: 1966, vol. 13, nº1, pp. 89-103, en GOHR, Siegfried y LUYKEN, Gunda (ed.), *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, op. cit., p.149.



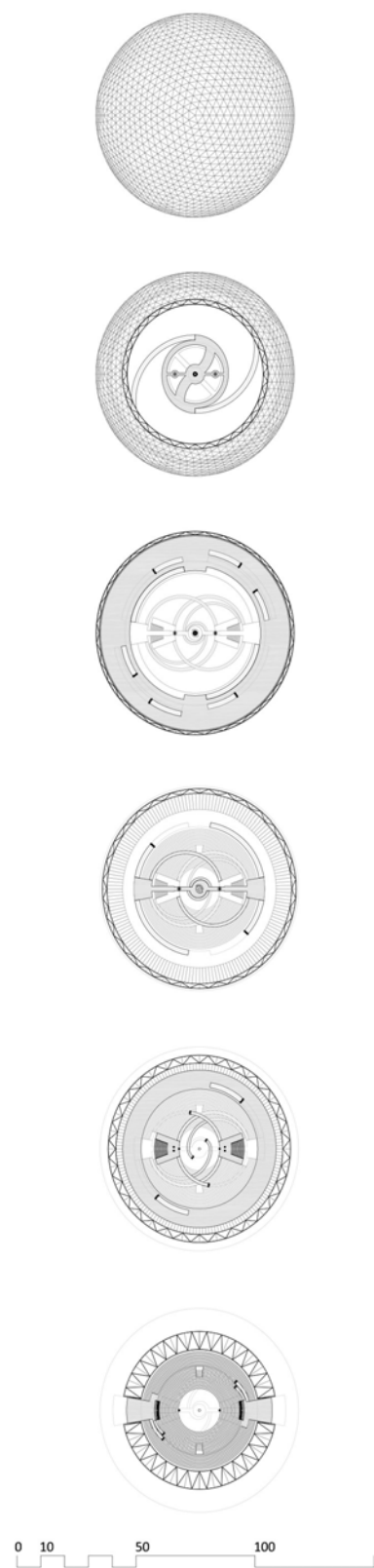


Fig.1.4.46/47/48. Modelización virtual del *Endless Theatre*, Vistas interiores, 2013.

Fig.1.4.49. Modelización virtual del *Endless Theatre*, Planimetría completa, 2013.

Fig.1.4.50. Modelización virtual del *Endless Theatre*, Axonometría con vectores de movimiento, 2013.

El modelo se ha reconstruido en base a la planimetría realizada por Kiesler en los años veinte. Ver Anexo Planimétrico.

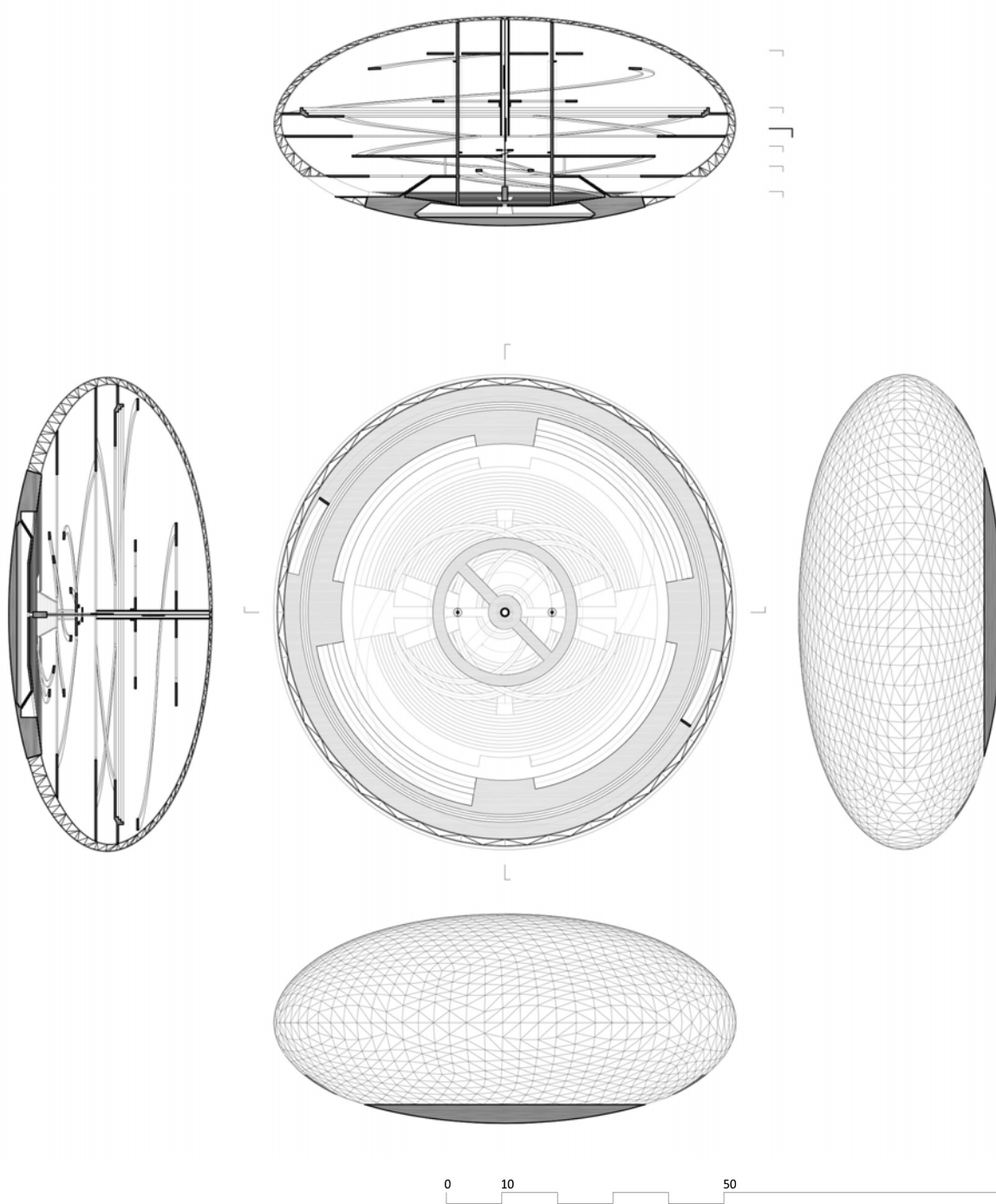


Fig.1.4.49.

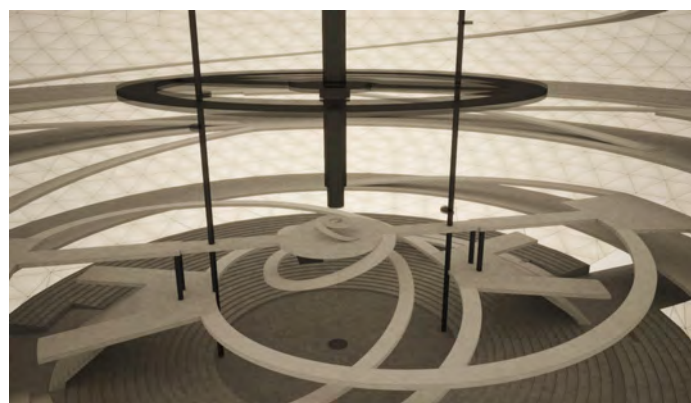


Fig.1.4.46.



Fig.1.4.47.

rotación de las áreas de auditorio en torno a los espacios de actuación permitiendo que los espectadores presenciasen la acción escénica desde todo su perímetro. Esta era una de las premisas que formaban parte del manifiesto *Railway-Theater* en el que se sentaban las bases de esta arquitectura:

*El auditorio circula en movimientos electromotrices en forma de bucle alrededor de un núcleo escénico esférico.*<sup>62</sup>

Esta estructura que conforma un espacio circular en planta da lugar en sección a un elipsoide al reducir su dimensión vertical para reducir su altura total. El volumen estaría formado por dos láminas de vidrio translúcido que albergarían en su interior dispositivos para la climatización, iluminación y proyección sobre las paredes de este cerramiento ligero, que supone una evolución del ciclorama propuesto en el *Ringtheater* de Strnad. Estas dos pieles también alojarían el sistema estructural en su interior y darían lugar a la ambientación escénica de la representación teatral creando las “formas plásticas que surgen sobre el material translúcido de la esfera”<sup>63</sup> que aparecían mencionadas en el manifiesto del *Railway-Theater*. La estructura de este edificio supuso una de las primeras inmersiones de Kiesler en las estructuras metálicas traccionadas, que se supone se dispondrían entre estas dos pieles y darían sustento a la piel exterior y al resto de plataformas del teatro. Kiesler recordaba así el proyecto años después de su redacción:

*Este doble vidrio debería de contener el sistema de climatización del aire, y un juego de rampas, plataformas y ascensores –un espacio de espectáculo continuo (...) Los actores y el público podrían mezclarse en cualquier punto del espacio. Pienso que este proyecto sería el primer intento de expresión arquitectónica de la integración espacial. Usaba completamente el principio de tensión continua –no había un solo pilar en la estructura.*<sup>64</sup>

La unión de la geometría circular, las rampas en espiral, los elementos mecánicos móviles y los medios técnicos proporcionando la ambientación escénica conformaban un espacio teatral dinámico que recibió diversas denominaciones como *Endless Theatre*, *Space Theatre* o *Universal*, todas ellas haciendo referencia al mismo proyecto que fue formulado teóricamente en el manifiesto *Railway-Theater*:

*El teatro de nuestra época es el teatro de la velocidad. Por ello, su forma constructiva y la acción en movimiento es polidimensional, es decir, esférica.*<sup>65</sup>

Resulta complejo datar la planimetría desarrollada por Kiesler para este proyecto con precisión. Kiesler afirmó repetidas veces que el desarrollo del proyecto lo había comenzado en 1923 durante su estancia en Berlín y lo había continuado desarrollando a su regreso a Viena en 1924<sup>66</sup>. Las dos plantas de este teatro<sup>67</sup> y la sección, que forman parte de la colección del MoMA de Nueva York están datadas en 1924, mientras que la misma documentación en la Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung se fechan en 1923. Sin embargo ninguno de esos documentos fue presentado en la exposición vienesa y resulta difícil de asumir que Kiesler tuviese esta estupenda documentación y no la incluyese en la exposición ni en el catálogo de la exposición vienesa<sup>68</sup> ilustrando el concepto del *Railway-Theater*. Sin embargo sí puede considerarse que en 1924 el proyecto estaba en pleno proceso de concepción, ya que sí se abordó la construcción de una parte significativa del proyecto, la escena central de su teatro, el *Raumbühne*.

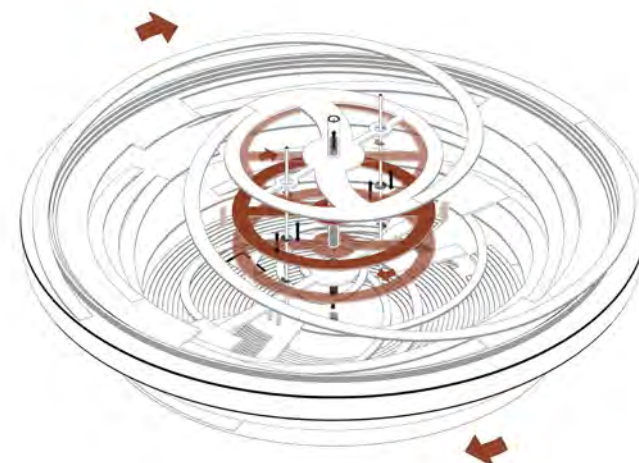


Fig.1.4.50.

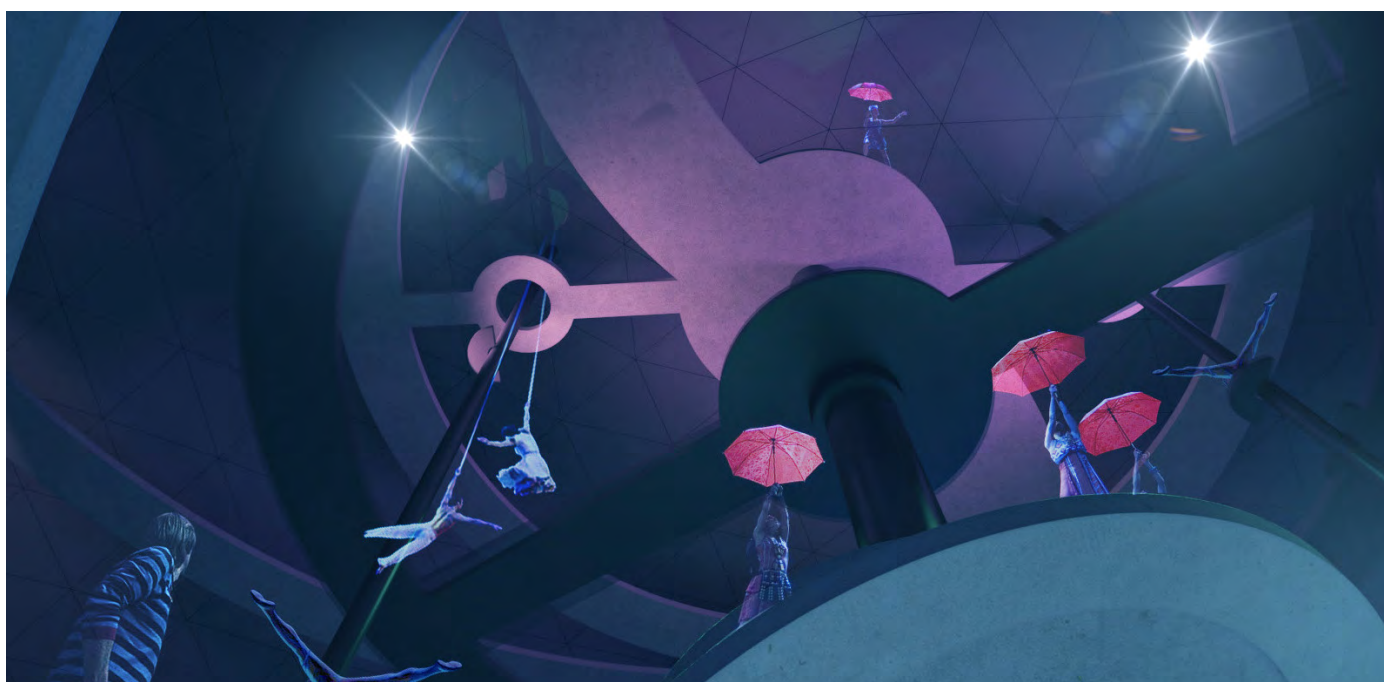


Fig.1.4.48.

<sup>62</sup> KIESLER, Friedrich, “Das Railway-Theater”, 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit., p. 1.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> BOTTERO, María, *Frederick Kiesler. Arte Archittetura Ambiente*, op. cit., pp. 51-52.

<sup>65</sup> KIESLER, Friedrich, “Das Railway-Theater”, 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit., p. 1.

<sup>66</sup> KIESLER, Frederick J., “Art and Architecture. Notes on the Spiral-theme in Recent Architecture”, *Partisan Review*. Nueva York: 1946, vol. 13, nº1, pp. 89-103, en GOHR, Siegfried y LUYKEN, Gunda (ed.), *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, op. cit., p.149.

<sup>67</sup> Frederick Kiesler, *Endless Theatre Project*, Plan, 1924, Impresión montada sobre tablero, referencias 362.1966 (210.8 x 213.4 cm) y 363.1966 (196.9 x 213.4 cm)

<sup>68</sup> Estos dibujos tampoco formaron parte de la exposición parisina de 1925 en la que se empleó prácticamente el mismo material que en la vienesa.



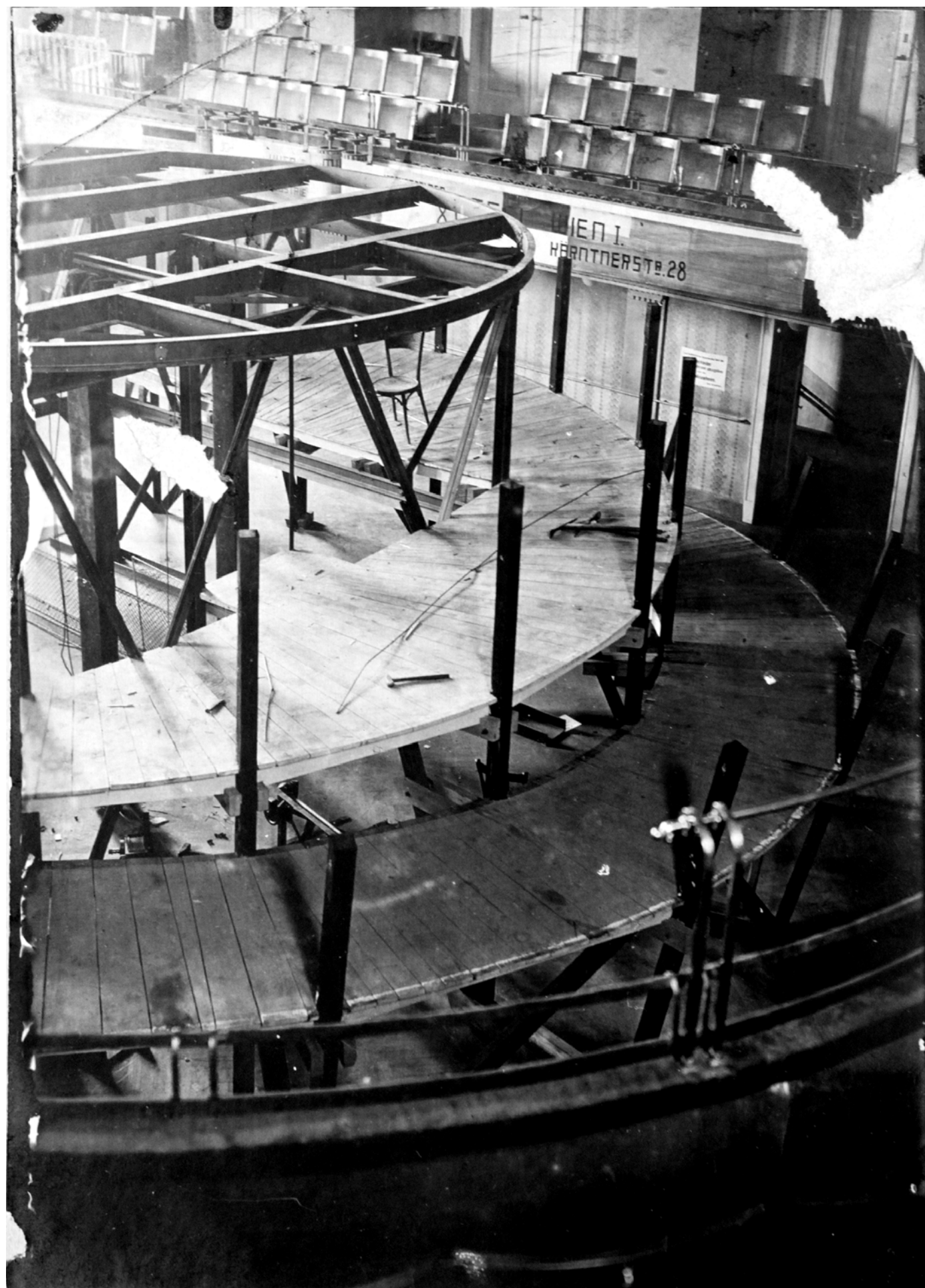


Fig.1.4.51. Fotografia del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

Fig.1.4.51.

El término *Raumbühne* ya había sido utilizado previamente por Kiesler en el montaje escenográfico que realizó para el drama de Eugene O’Neill *Kaiser Jones*, que el director austríaco Berthold Viertel estrenó en Berlín el 8 de Enero de 1924. En el propio cartel que anunciaba el estreno de la obra en la Lustspielhaus de Berlín aparecía entre los créditos “Raumbühne: Friedrich Kiesler para el debut de la obra el 8 de Enero de 1924”<sup>69</sup>. En *Kaiser Jones* Kiesler trató de proponer una modificación del espacio escénico contenido en la caja escénica del teatro a través de la introducción de su escenografía.

Berthold Viertel había propuesto a Kiesler la realización de una escenografía que había de representar un palacio en dos de las escenas y el recorrido del personaje principal a través de la selva en otras siete escenas. La obra parecía la oportunidad idónea para que Kiesler pusiese en práctica sus teorías acerca de la escena dinámica electromecánica. La falta de tiempo para acometer sus ambiciosos planes hizo que finalmente Kiesler se centrase únicamente en la construcción de una escenografía abstracta, en la que listones de madera y telas colgadas generarían la sugestión a través de la luz y la abstracción de los espacios que el director le había solicitado.

En otro de los textos publicados en *Pásmo* y titulado *Die Kulisse explodiert*, Kiesler propone un ataque directo a la escenografía ilusionista, entendida como una reminiscencia del teatro barroco. El propio título del artículo-manifiesto alude a una explosión metafórica de los bastidores planteada como un acto creador. La destrucción de la estructura escénica convencional sería el origen del nuevo teatro. El bastidor decorativo del teatro conformado por una estructura de madera, a través de una detonación figurada rompe su estructura conjunta y se descompone en elementos independientes que estructuran un nuevo orden en base a sus características materiales, formales y funcionales. Esta búsqueda de una materialidad pura, sitúa de nuevo a Kiesler en la línea de acción del Constructivismo Ruso liderado por Tatlin. Animados por el brutal dinamismo de la explosión, los elementos se dispersan conformando una estructura tridimensional, que supera la bidimensionalidad de los decorados ilusionistas pintados sobre los bastidores. Kiesler pretendía la construcción de un nuevo escenario contemporáneo con el acto de destrucción de la escena anterior, no como una pequeña evolución del concepto estético o funcional, sino como un radical acto de destrucción y reconstrucción. Esta escenografía suponía la realización de su superación de los bastidores pintados ilusionistas permitiendo su la disgregación de sus componentes individuales:

*Casi sería más fácil, claro y económico hacer de un bastidor tres elementos y utilizar sus componentes aisladamente: armazón, cubierta, color. Construir un valioso armazón, esconderlo y embadurnar su superficie con pintura parece un disparate.*<sup>70</sup>

Kiesler se había propuesto una reforma radical de la estructura espacial de la escena cuyos principios e intenciones fueron publicados en el *Berliner Börsen-Courier* en dos textos agrupados en un único título, *Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne*, en Marzo de 1924, tres meses después del estreno de la obra. El primero de ellos partía de un rechazo radical de las instalaciones teatrales disponibles cuando afirmaba:

*No tenemos ningún teatro de la época. (...) Nuestros teatros son copias de arquitecturas muertas. Copias de copias. Teatros barrocos* (sic).<sup>71</sup>

Kiesler proponía la reforma de estas estructuras anacrónicas partiendo de una argumentación basada en la percepción de la escena que le lleva a rechazar el uso de la caja escénica en el teatro moderno, proponiendo en su lugar la creación de una escena abierta y en la que actor y espectador estuviesen en contacto directo, para beneficio de ambos:

*La arena electromecánica todavía es posible. (...) La primera demanda para el creador escénico sería que cada suceso sobre la escena pudiese ser visto claramente desde todas partes del auditorio. Esta demanda evidente, no ha sido realizada por ningún constructor teatral moderno. El espectador de la galería pierde de vista la mitad superior de la escena con su profundidad, (...) desde los asientos laterales de la platea y de los palcos hay que renunciar a la parte derecha o izquierda del escenario; la mayoría, desde el centro ve las apariciones en forma de siluetas, es decir, planas. (...) Para nosotros el teatro ilusionista ha muerto. (...) Se montará, hablará y representará hacia el infinito. Ha llegado el momento de la acción escénica abierta.*<sup>72</sup>

Kiesler había tratado de formular una expresión matemática que le permitiese sistematizar su formulación de la Escena Espacial a través de la siguiente fórmula<sup>73</sup>:

$$C = Escena + Elementos \times Movimiento$$
$$C_{ZN} \times G_{EW} \times NS + \int_e^u (M_i^a + L + R) \times \frac{dB}{dT}$$

C = construcción.  
G = esfera.  
ZN = dirección: Zenith y Nadir de la escena.  
EW = dirección: Este y Oeste de la escena.  
NS = dirección: Norte y Sur de la escena.  
u, e = integral entre los límites superiores e inferiores (para la fuerza del color, la luz, el sonido y el material).  
M<sub>i</sub><sup>a</sup> = material (animado, inanimado).  
L = Luz.  
R = sonido.  
dB = diferencial de movimiento.  
dT = diferencial de tiempo.

<sup>69</sup> Esta es la primera vez que el concepto aparece registrado en un documento, aunque algunos autores como Enno Burmeister, sostienen que el Kiesler había empleado el término *Raumbühne* y *Raumtheater* desde 1920. Sus fuentes se basan en un contacto directo con el autor y no con una fuente documental que se pueda consultar, en textos anteriores a 1924 aparecen conceptos como “escena libre” (*Das Theater der Zeit*, 1923) pero no “escena espacial”, por lo que, sin dudar en absoluto de lo presentado por Burmeister y apoyándome en la opinión de Barbara Lesák, me ceñiré a los datos publicados para datar el concepto. Ver BURMEISTER, Enno, “Möglichkeiten und Grenzen der Raumbühnen”, Tesis doctoral, Technische Hochschule München, Múnich, 1961.

<sup>70</sup> KIESLER, Friedrich, “Die Kulisse explodiert”, *Pásmo*. Brno, 1924(?), nº5/6, p. 11, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 62.

<sup>71</sup> KIESLER, Friedrich, “Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne (I)”, *Berliner Börsen-Courier*. Berlín: 16 de Marzo de 1924, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 63-66.

<sup>72</sup> Ibídem.

<sup>73</sup> HORMIGÓN, Juan A. (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970, p.200



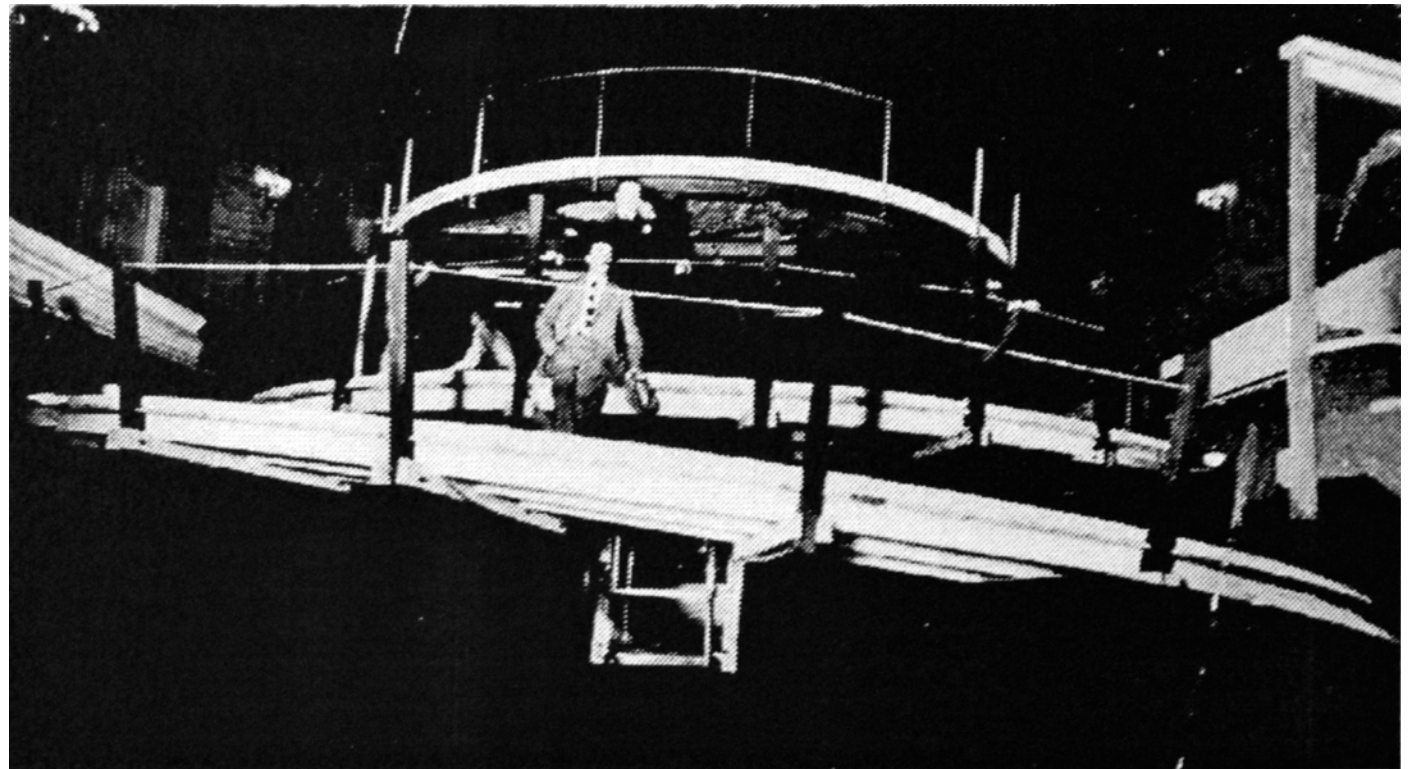


Fig.1.4.52.

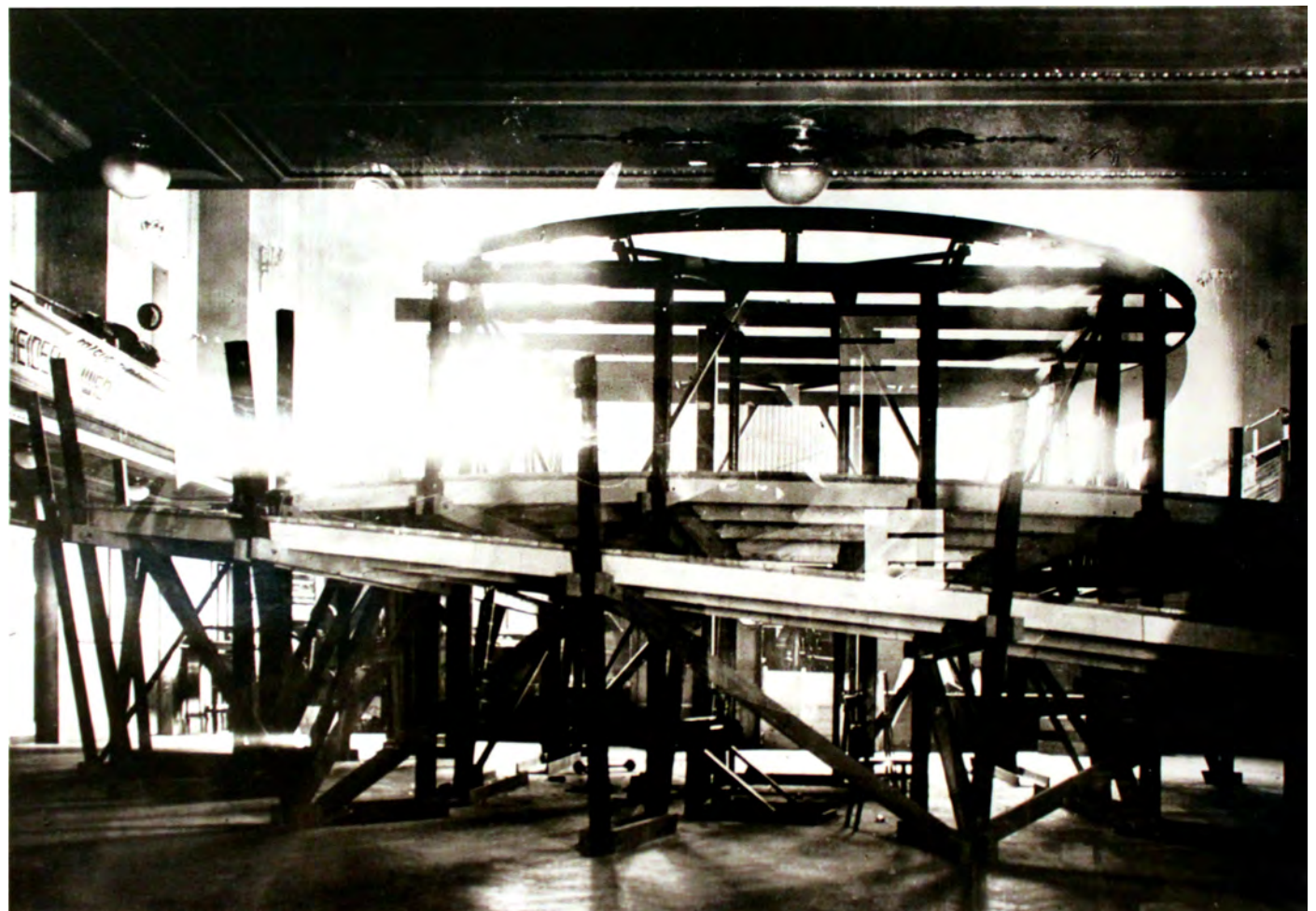


Fig.1.4.53.

Fig.1.4.52. Fernand Léger y Friedrich Kiesler en el *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

Fig.1.4.53. Fotografía del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

Fig.1.4.54. Fernand Léger y Friedrich Kiesler en el *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

*Esta imagen fue publicada en el periódico Der Abend el uno de Octubre de 1924, con el fondo recortado y eliminando el fondo de la Mozartsaal, descontextualizando con ello el Raumbühne.*

Esta formulación pseudomatemática codifica la construcción de un espacio teatral esférico destinado a favorecer la actuación y escenografía tridimensionales, potenciados por la acción de materia, luz, sonido y movimiento, de cara a la construcción de una escena dinámica.

Kiesler avanzó una de las soluciones en la segunda parte del texto publicado ese mismo mes en el *Berliner Börsen-Courier* tratando de evitar esos ángulos muertos de la escena mediante planos inclinados que favorecerían la visión y a la vez obligarían al actor a permanecer en el proscenio, junto al público. Esta solución supone un intento de construir una escena tridimensional pero sin prescindir todavía de la caja escénica:

*Una de las posibles soluciones sería: el suelo escénico se eleva y asciende gradualmente hasta conformar un plano oblicuo. (...) Los cerramientos laterales de la escena se van cerrando a medida que se avanza en profundidad (...). El techo se inclina ligeramente siguiendo el ángulo visual de la galería de espectadores más alta del teatro. (...) El escenario está vacío, actúa como un espacio, como decorado ya no sirve.*<sup>74</sup>

Kiesler describe en este texto el que había sido su proyecto inicial para el montaje escenográfico de *Kaiser Jones*. En el catálogo de la exposición Kiesler publicó un gráfico en que a modo de partitura escénica se suceden seis imágenes del montaje escenográfico bajo el título *Mechanischen Raumszenerie* y fechadas en Diciembre de 1923<sup>75</sup>. La primera y la última imágenes tratan de materializar el concepto espacial escénico de Kiesler y fueron incluidas como parte del proyecto no realizado, mientras que las otras cuatro corresponden a partes de la escenografía empleada en la obra. En ellas un espacio fugado abruptamente tiene como finalidad reducir el tamaño de la escena y evitar que los actores se puedan refugiar en su profundidad bidimensional, permitiendo además un juego de percepción y escala que constituye una versión abstracta de los juegos en perspectiva propuestos por el teatro renacentista. La disposición de estos planos en relación con la caja escénica trata de crear una sensación de espacio fugado tridimensional como oposición a los decorados bidimensionales y de fondo que Kiesler formuló en *Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne*:

*La sinrazón de la identificación de pintura y escena no ha sido reconocida, cuando resulta evidente que el escenario es un espacio y la pintura una superficie.*<sup>76</sup>

Los condicionantes temporales y económicos que impidieron la realización de una escenografía sistematizada y mecanizada, provocaron largos intervalos entre acciones sucesivas que alteraron la linealidad dinámica de la acción y recibieron encendidas críticas. Kiesler achacó estos problemas al poco tiempo de preparación que se hubiera resuelto con un dispositivo mecánico del que tuvieron que prescindir, confiando la generación de dinamismo a los ritmos sonoros, los materiales y la luz<sup>77</sup>. Las críticas, sin embargo, solamente sirvieron para reafirmar su planteamiento de la necesidad de mecanizar la escena.

El montaje escénico de *Kaiser Jones* no permitió la formalización de la escena electromecánica, pero supuso un paso esencial en la definición de la escena espacial que Kiesler desarrolló para la exposición teatral vienesa. Ante la proximidad del evento y las múltiples incógnitas técnicas y económicas que presentaba la materialización arquitectónica del *Railway-Theater*, Kiesler se centró en la construcción del elemento central del mismo, la escena espacial o *Raumbühne*, en el que esperaba poner a prueba las ideas concebidas para su reforma teatral<sup>78</sup>. Este elemento se aleja de la propuesta utópica para realizar una obra concreta en su forma, dimensión, uso, coste, construcción e instalación técnica<sup>79</sup>.

Concebida para instalarse en el espacio central de la Mozartsaal de la Wiener Konzerthaus, propuso una modificación completa de la estructura espacial de la sala. La escena espacial ocupó el centro del espacio, situándose en el medio del patio de butacas, por lo que muchas de ellas tuvieron que ser desmontadas y desplazadas a la plataforma anteriormente destinada a la escena. Con esta disposición el espacio rectangular concebido para una representación unidireccional se convertía en un espacio con una disposición radial, tridimensional y multidireccional en torno a la escena, que por ello asumió una formalización circular.

Kiesler contó durante el proceso de elaboración de la propuesta con la colaboración de Benedikt Fred Dolbin<sup>80</sup>, ingeniero civil y talentoso dibujante, que participó como asesor en materia constructiva y mecánica y asumió la responsabilidad última de la construcción que Kiesler no estaba capacitado legalmente a firmar, al no tener la titulación de arquitecto.

El *Raumbühne* se conformó como una estructura triangulada mixta, de madera y metal, que sustenta una rampa en espiral de listones de madera que asciende hasta un primer nivel en el que se dispone una escena anular desde la que se accede mediante escaleras a una plataforma circular de 7 metros de diámetro que corona la construcción. Una plataforma elevadora mecánica que se dispuso en el interior de la construcción permite elevar material escénico a la plataforma circular y anular. La escala de la construcción escénica de Kiesler se adaptó al tamaño de la sala en su formalización, escala y alturas, como se puede apreciar en las fotografías de la construcción en las que la altura total del elemento se corres-

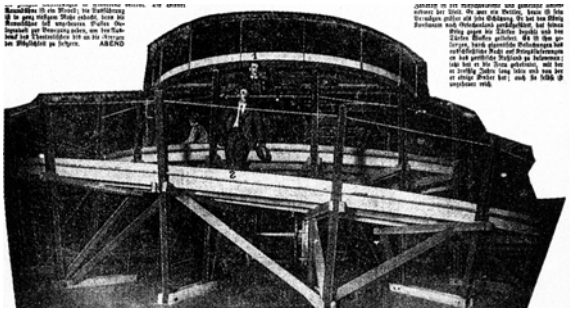


Fig.1.4.54.

<sup>74</sup> KIESLER, Friedrich, "Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne (II)", *Berliner Börsen-Courier*, Berlín: 21 de Marzo de 1924, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 67-69.

<sup>75</sup> KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung neuer Theater-technik*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>76</sup> KIESLER, Friedrich, "Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne (I)", *Berliner Börsen-Courier*, 16 de Marzo de 1924, Berlín, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 63-66.

<sup>77</sup> "Los portadores del movimiento son: el sonido, el objeto, la mecánica de la maquinaria escénica y la luz. La representación es el resultado de la unidad de la organización de la acción escénica móvil y estática." KIESLER, Friedrich, "Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne (II)", *Berliner Börsen-Courier*, Berlín: 21 de Marzo de 1924, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 67-69.

<sup>78</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the transformation of performance*, op. cit., pp. 30-32.

<sup>79</sup> No se conservan planimetría ni bocetos del proceso de proyecto del *Raumbühne*. Los documentos que se utilizan para el análisis de esta construcción serán las fotografías realizadas durante la exposición y el proceso de montaje que se conservan en la *Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung* y en el *Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek*: tres fotografías parciales de la estructura en proceso de montaje, una de la estructura completa durante un ensayo de la obra *Methusalem* del director teatral expresionista Karlheinz Martin y una última imagen de la construcción finalizada sobre la que aparecen Fernand Léger y Friedrich Kiesler. También se tienen en cuenta en el análisis la maqueta de la estructura y los múltiples dibujos y caricaturas de la estructura que aparecieron en publicaciones de la época, mayoritariamente recogidos por Barbara Lesák en su fantástica publicación *Die Kulisse explodiert*.





Fig.1.4.55.



Fig.1.4.56.

Fig.1.4.55. E. F. Hofecker, Konzerthaus, Mozartsaal, Wiener Künstler-Postkarte, Serie 908/4, Viena, 1913.

Fig.1.4.56. Fotografia del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

ponde con la altura de la galería superior que recorre tres lados de la sala. La construcción alcanzaba así los siete metros de altura en su plataforma superior a la que preveía el acceso a través de tres recorridos diferentes, formando parte del dinamismo y la escenografía de la escena el desplazamiento de los actores por estos recorridos alternativos: el menos directo usaba la rampa espiral para alcanzar el círculo de la primera plataforma y después subir a través de dos escaleras de mano a la plataforma circular superior; en segundo lugar este nivel superior era accesible mediante unas escaleras de madera desde el plano del suelo; el tercero y más rápido se realizaba en el elevador.

El tratamiento cromático del *Raumbühne* pretendía hacer visible los diferentes elementos que componen la estructura y su sistema constructivo. La gama cromática es la misma que se había empleado en la cartelería y catálogo: blanco, negro, rojo y gris<sup>81</sup>. La espiral y la escena anular se construyen con listones de madera de tres colores: madera natural para los listones horizontales y las superficies que conforman las rampas y las plataformas destinadas a la actuación, madera pintada de negro para los listones verticales y diagonales de la estructura. En la escena circular central se emplea perfilería metálica atornillada en bermellón y madera como acabado en su superficie muestran la plataforma central circular. En todo el perímetro se emplea cuerda gris como elemento de protección salvo en la plataforma superior en la que se utiliza un fino hilo metálico, ambos dispuestos entre los montantes verticales. Todo la construcción se realizaba con un sistema de montaje mediante tornillería que permitiría el posterior desmontaje y reutilización de la instalación<sup>82</sup>.

La volumetría de la escena se conforma en base a la espiral, el círculo y la diagonal, formas geométricas completamente alejadas de la caja escénica del teatro a la italiana. Estas formas no funcionaban únicamente como antítesis, sino para dar un carácter dinámico a la configuración volumétrica y, a través de ella, al uso que los actores harán de ella. La vinculación teórica y formal del proyecto de Kiesler con la vanguardia rusa y, más concretamente, con el proyecto de Tatlin resulta innegable. Sin embargo debe destacarse el cuidado tratamiento y la muy elaborada estructura base que sustenta la espiral y contribuye, a base de piezas de madera y metal a conformar una imagen de ligereza, inestabilidad y dinamismo, que debía fomentar la movilidad de los actores en tres dimensiones en lugar del movimiento plano que favorecía la caja escénica teatral.

Esta configuración formal estableció otra analogía formal y espacial con el boxeo y otros eventos deportivos, que en ese momento atraían a grandes masas de público, ocupando el lugar que antaño había asumido el teatro como elemento predilecto del ocio ciudadano. Esta fue una de las referencias más repetidas y comentadas por público y críticos que asistieron a la exposición vienesa y que se recogió en un artículo de prensa firmado por Karl Kraus:

*La vieja caja escénica fue inventada hace un par de siglos por los italianos, para servirles de pasatiempo a los reyes ostentosos. Hoy en día ya no hay reyes y el pueblo llena las salas de cine, los salones de baile y las tribunas en torno al ring de boxeo. El teatro ha muerto. Solamente se acude si se consigue un pase. (...)*  
*(En el IAT) El público se sienta en torno a la plataforma y mira con atención cómo se apresuran y circulan los actores sobre el camino en forma de serpentín. El actor no es ya un elemento curioso, sino una persona que está en el medio de la audiencia y que se ve desde todos lados.*  
*Hasta la Revolución los reyes llenaban los teatros pero en su ausencia, al pueblo no le interesan las representaciones teatrales y prefiere presenciar la acción del ring de boxeo. Para salvar al teatro no quedaba otra opción que darle la forma de ring de boxeo, que tanto gusta al pueblo y que seguramente también les gustaría a los reyes si aún los hubiera.*<sup>83</sup>

El hecho de prescindir de la caja escénica cerrada y proponer una escena abierta dispuesta en el centro del auditorio implica la concepción de un nuevo sistema de equipamiento técnico y escenografía que pudiese disponerse de manera tridimensional y sin la necesidad de un fondo en el que apoyarse. Para la iluminación se contaba con varios sistemas, que garantizaban un sistema con capacidad para regularse en cuanto a su intensidad, cromatismo y movimiento. La ausencia de planimetría específica complica la lectura de este y otros sistemas, pero documentos y dibujos de la construcción realizados por autores ajenos a la exposición, dan a entender el uso de tres sistemas: colgada del techo se dispone una iluminación ambiental y una iluminación puntual destinada a focalizar la atención<sup>84</sup>; desde una torre de iluminación también se pueden disponer focos con diferente función; desde los postes que actúan como soporte de la barandilla se pueden disponer puntos de luz que servirían para iluminar el recorrido de los actores.

En cuanto a la escenografía, el sistema de peines, telones y bastidores planos empleados en la caja escénica no era adecuado para su uso en el *Raumbühne* que no disponía ni de las condiciones constructivas ni las instalaciones técnicas precisas para facilitar los cambios escénicos que sí existían en la caja escénica. En la escena espacial de Kiesler la escenografía se vuelve corpórea y tridimensional, superando la contradicción entre el cuerpo del actor y el decorado plano empleados en la caja escénica. Sin embargo su objetivo no es construir una escena realista, sino una escena abstracta y en la que se empleen los mínimos elementos posibles. En este contexto las proyecciones cinematográficas desempeñarían un papel esencial. En el manifiesto *Railway-Theater*, Kiesler proponía que “la sugestión ambiental se crea mediante la proyección de películas” de manera que “formas plásticas surgen del vidrioso material de la esfera”<sup>85</sup>. La realización únicamente del

<sup>80</sup> Acerca de la biografía y obra de B. F. Dolbin, resulta especialmente interesante la obra Will Schaber *B. F. Dolbin. Der Zeichner als Reporter*. (SCHABER, Will, *B. F. Dolbin. Der Zeichner als Reporter*, Múnich: Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung, 1976)

<sup>81</sup> Se han tomado los textos de Barbara Lesák, Maria Bottero y R. L. Held y se han extraído conclusiones que implicarían un sistema coherente con los principios enunciados por Kiesler.

<sup>82</sup> LUQUE BLANCO, José L., “Frederick Kiesler y el teatro de vanguardia”, *Oppidum*. Universidad SEK, Segovia: 2006, nº2, pp. 291-320.

<sup>83</sup> KRAUS, Karl, “Serpentinengedankengänge”, *Die Fackel*. Viena: Diciembre 1924, nº668-675, p. 39, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 117.

<sup>84</sup> La iluminación que aparece en una ilustración para la obra de Paul Frischauer “Im Dunkel”, se basa en una viga metálica de la que descuelga en el centro un foco de mayor tamaño que da una luz general para la escena y en los extremos dos focos que focalizan la atención sobre los actores. Ver LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 141.

<sup>85</sup> KIESLER, Friedrich, “Das Railway-Theater”, 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, op. cit., p. 1.



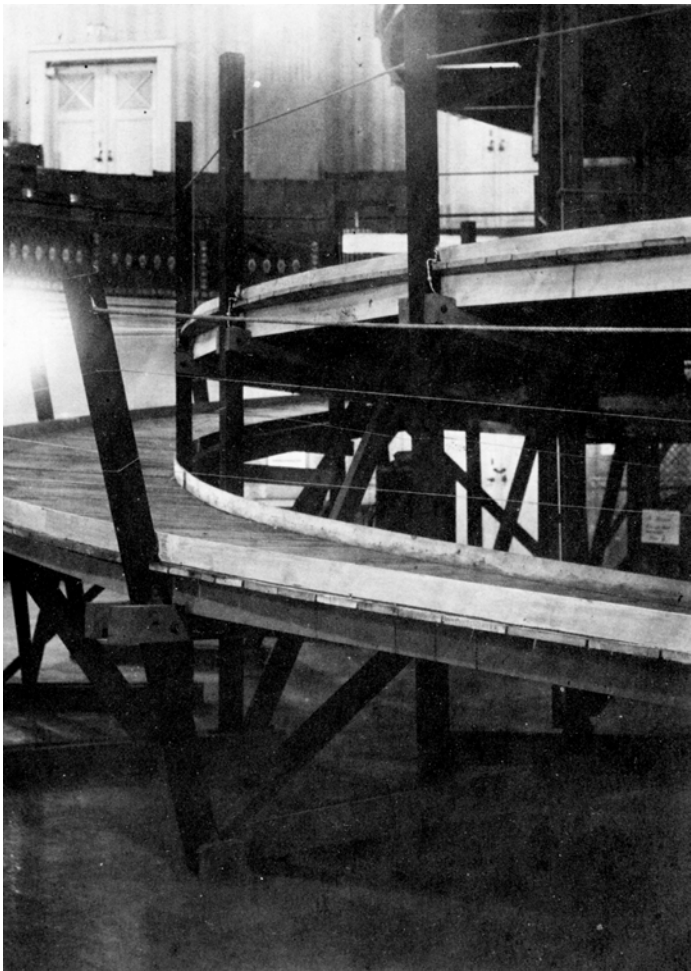


Fig.1.4.57.

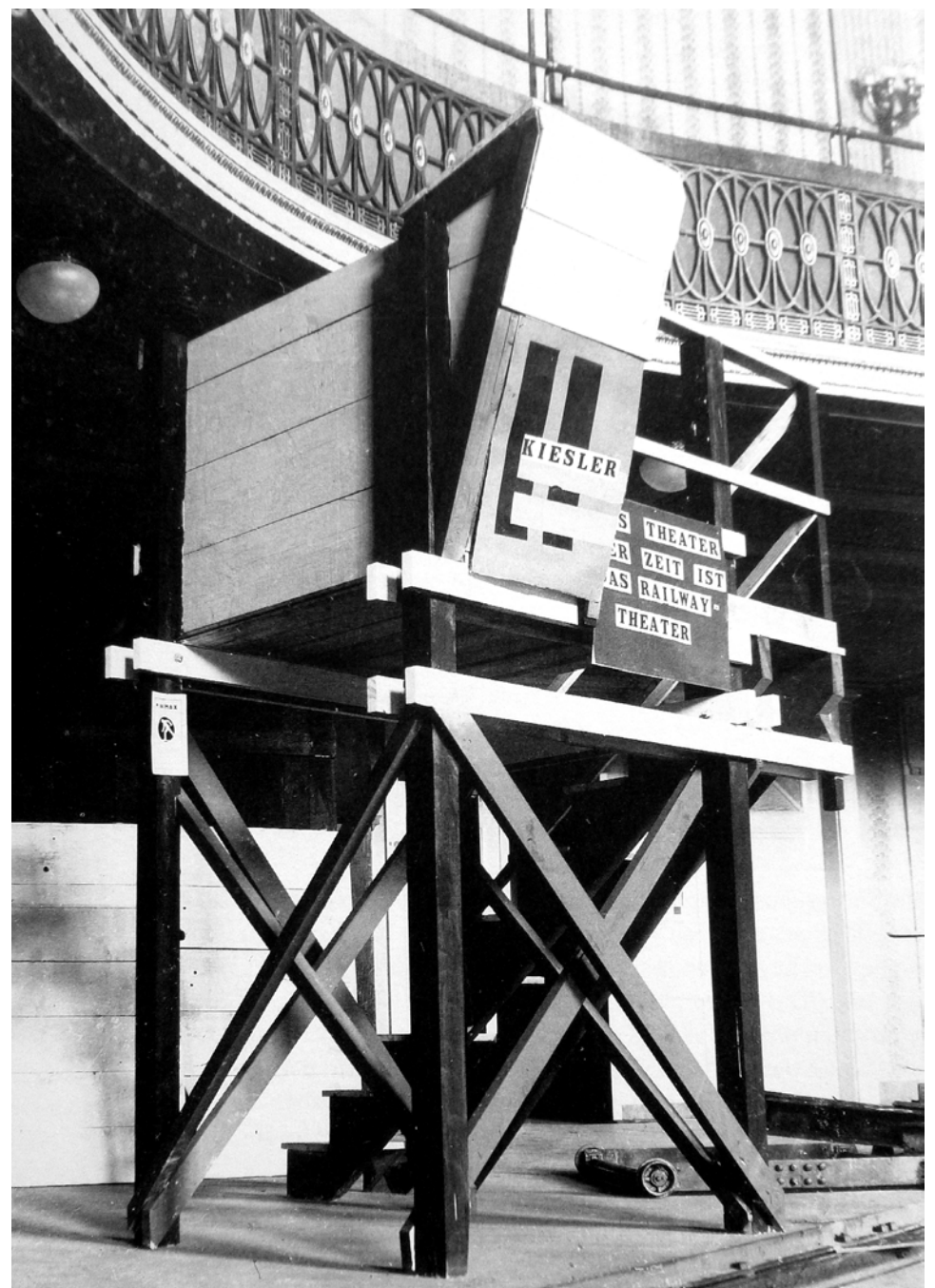


Fig.1.4.58.

Fig.1.4.57/58. Escalera del *Raumbühne* caracterizada como tribuna para conferencias y detalle del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.  
*En la tribuna aparecen extractos del manifiesto Railway-Theater de Kiesler, por lo que se supone estaba preparada para su conferencia.*

*Raumbühne* dificultaba este objetivo, que no podría materializarse sobre las paredes de la Mozartsaal, con paneles de madera decorados y molduras que dificultarían la correcta visión de las imágenes, por lo que debería de buscarse una solución alternativa para las proyecciones.

A diferencia de los demás objetos expuestos en la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik que documentaban proyectos y realizaciones de los últimos 10 años a través de fotografías, planos y maquetas, el *Raumbühne* se construyó a escala 1:1, para ser utilizado como lugar de representación y tribuna para conferencias. Esta singularidad lo convirtió en el centro de atracción de la exposición y el objeto más controvertido y protagonista de los debates en torno a la exposición<sup>86</sup>. La construcción se encargó a la empresas Tröster y Waagner, Biró & Kurz, en la que había trabajado B. F. Dolbin y su coste fue de 400 millones de coronas, a los que había que sumar 100 millones más para el alquiler de la Mozartsaal<sup>87</sup>. El elevado coste del proyecto, teniendo en cuenta la crisis que estaba viviendo la República de Weimar y que afectó a la economía austríaca, inició un polémico debate<sup>88</sup> que rápidamente se extendió a la cuestión estética y funcional del Raumbühne.

Una de las razones principales de la construcción del *Raumbühne* era el poner a prueba su validez y estimular la creación de teatro contemporánea a través de esta nueva configuración espacial en la exposición del IAT. La organización había programado un amplio programa de actuaciones y conferencias para que tendrían lugar en esta construcción. : Karl Heinz Martin representaría *Methusalem* de Yvan Goll, *Europäische Woche* de Walter Mehring, una obra quee Leopold Jessner traería de su Staatstheater berlinés, la comedia *Leonce und Lena* de Büchner, la obra *Junifest* de Emile Jacques-Dalcroze y la obra de Paul Frischauer *Im Dunkel*.

Sin embargo, todas ellas se fueron cancelando por diversos motivos y solamente una de ellas pudo ser representada, *Im Dunkel* de Paul Frischauer, el 2 de Octubre de 1924. Frischauer era un desconocido para el público vienés y su obra, perdida tras la quema de libros por parte de los nazis, fue calificada por la crítica como un drama de estructura triangular creado para una representación en un teatro convencional<sup>89</sup>. La puesta en escena dirigida por el vienés Renato Mordo, prescindió de cualquier tipo de telón o bastidor. Los elementos escénicos se redujeron a los mínimos elementos de mobiliario precisos y empleó la rampa, la plataforma anular y la plataforma circular para estructurar los tres espacios en los que transcurría la obra. La representación de *Im Dunkel* no sacó todo el provecho posible del *Raumbühne* y la estructura de éste tampoco se adaptaba a las condiciones precisas para la representación óptima de la obra. Las críticas del día siguiente al estreno en la prensa se dirigieron al montaje escénico de Kiesler:

*Parece que el drama de Frischauer fue puesto en escena simplemente por vergüenza al no haber representado nada en el Raumbühne. Sin embargo lo que ocurrió es que con ello lo comprometieron.*<sup>90</sup>

El hecho de que la acción transcurriese en varios niveles dentro de la estructura provocó severos problemas de visión para el público que rodeaba la totalidad de la escena, salvo cuando la acción se desarrollaba en la plataforma circular superior. Esto contradecía las demandas que el propio Kiesler había propuesto para la reforma de la escena en el texto “Schauspieler, Bilbühne, Raumbühne” en el que solicitaba para el teatro convencional que la escena “debía ser vista claramente desde todos los asientos del auditorio”<sup>91</sup>. Espectadores y críticos que asistieron al estreno fueron testigos de las dificultades para seguir la obra:

*Los actores se convirtieron en víctimas del escenario espacial. La lucha contra las dimensiones de la estructura articulada en tres niveles y la deficiente iluminación mediante focos muy cuestionables, obligó a los actores, cuyos movimientos quedaban muchas veces tapados por la maraña de barras (...).*<sup>92</sup>

Estas consideraciones, no aparecieron en las reseñas publicadas tras el estreno de la obra. Las críticas fueron muy duras con el *Raumbühne* tras la representación, recibiendo los calificativos de “espacio vacío”, “construcción técnica artificial”, “torre babilónica” o “máquina inmóvil”<sup>93</sup>.

*Im Dunkel* de Paul Frischauer fue despiadadamente aplastada y quebrantada por esa escarpada enorme maquinaria.<sup>94</sup>

Y no eran críticas injustas, ya que ni la obra sacó partido del *Raumbühne* ni viceversa. Kiesler había solicitado la creación de “una sinfonía optofonética calculada con la mayor precisión” que interaccionase con su estructura. La representación de una obra más adecuada como *Methusalem* de Yvan Goll dirigida por Karl Heinz Martin, mucho más próxima al contenido, estética y que podría adecuarse a la funcionalidad de la escena espacial fue cancelada tras los ensayos, a causa de un contrato con un teatro vienés que se había adjudicado el estreno de la obra y que impidió, por cuestión de fechas, su puesta en escena en el IAT<sup>95</sup>.

Al igual que había ocurrido en el montaje de *Kaiser Jones* el hecho de prescindir de la componente mecánica de la construcción escénica había llevado al Raumbühne a ofrecer una versión sesgada de su funcionalidad real y con ello al

<sup>86</sup> La primera visita que hicieron los representantes de la prensa nacional e internacional al recinto de la exposición tuvo lugar el 5 de Septiembre de 1924, mientras la apertura oficial no se produjo hasta el 24 de Septiembre. En ese momento simplemente se había instalado el sistema expositivo y el dispositivo escénico de Kiesler y ninguna de las demás piezas estaban situadas en los soportes, lo que hizo que la primera impresión que recibieron los periodistas fuese la de las vanguardistas intervenciones del austríaco, que fue lo que se apareció en las primeras publicaciones relacionadas con la exposición. Acerca de los artículos y reacciones en prensa durante el mes de Septiembre consúltese la obra LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 111-163.

<sup>87</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...* op. cit., p. 120.

<sup>88</sup> Los periódicos publicaron editoriales y artículos críticos como el publicado en *Die Stunde* el 8 de Octubre de 1924 titulado “500 Millionen für eine Schmockerei”, literalmente “500 millones (de coronas) para una librería” (“500 Millionen für eine Schmockerei”, *Die Stunde*. Viena: 8 de Octubre de 1924, p. 6.)

<sup>89</sup> “La pieza trata de un pobre hombre al que las ganas de vivir de su mujer y un mal amigo inducen a delinquir, tras lo que su mujer pretende abandonarle con el dinero y el amigo, razón por la que él la estrangula y la obra se acaba” BÉ-BA (Béla Balázs), “Premiere auf der Raumbühne”, *Der Tag*. Viena: 3 de Octubre de 1924, p. 6.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...* op. cit., p. 144.

<sup>92</sup> SID, K., “Kammerspiele auf der Raumbühne”, *Neue Freie Presse*. Viena, 4 de Octubre de 1924, p. 8, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 145-146.

<sup>93</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 145.

<sup>94</sup> SID, K., “Kammerspiele auf der Raumbühne”, *Neue Freie Presse*. Viena: 4 de Octubre de 1924, p. 8, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 143.

<sup>95</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 146-153.



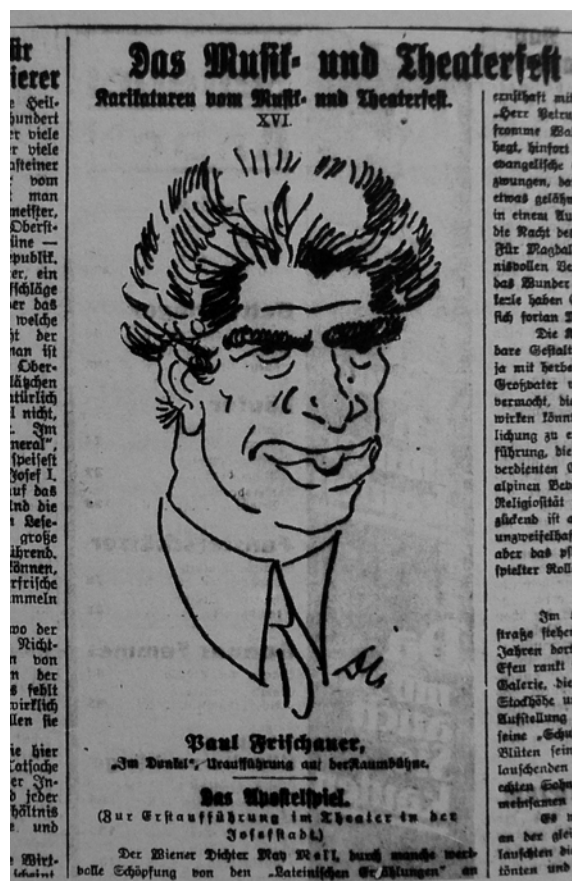


Fig.1.4.59.

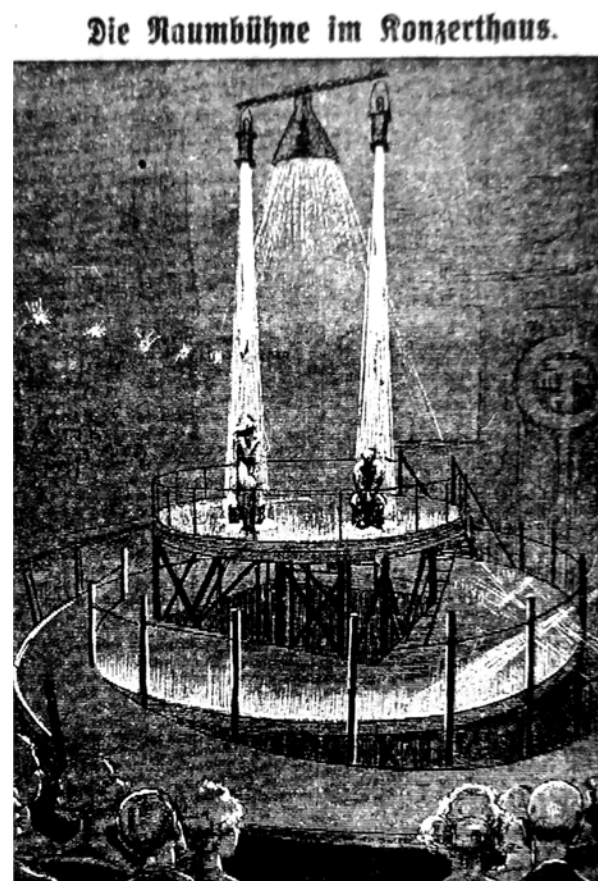


Fig.1.4.60.



Fig.1.4.61.

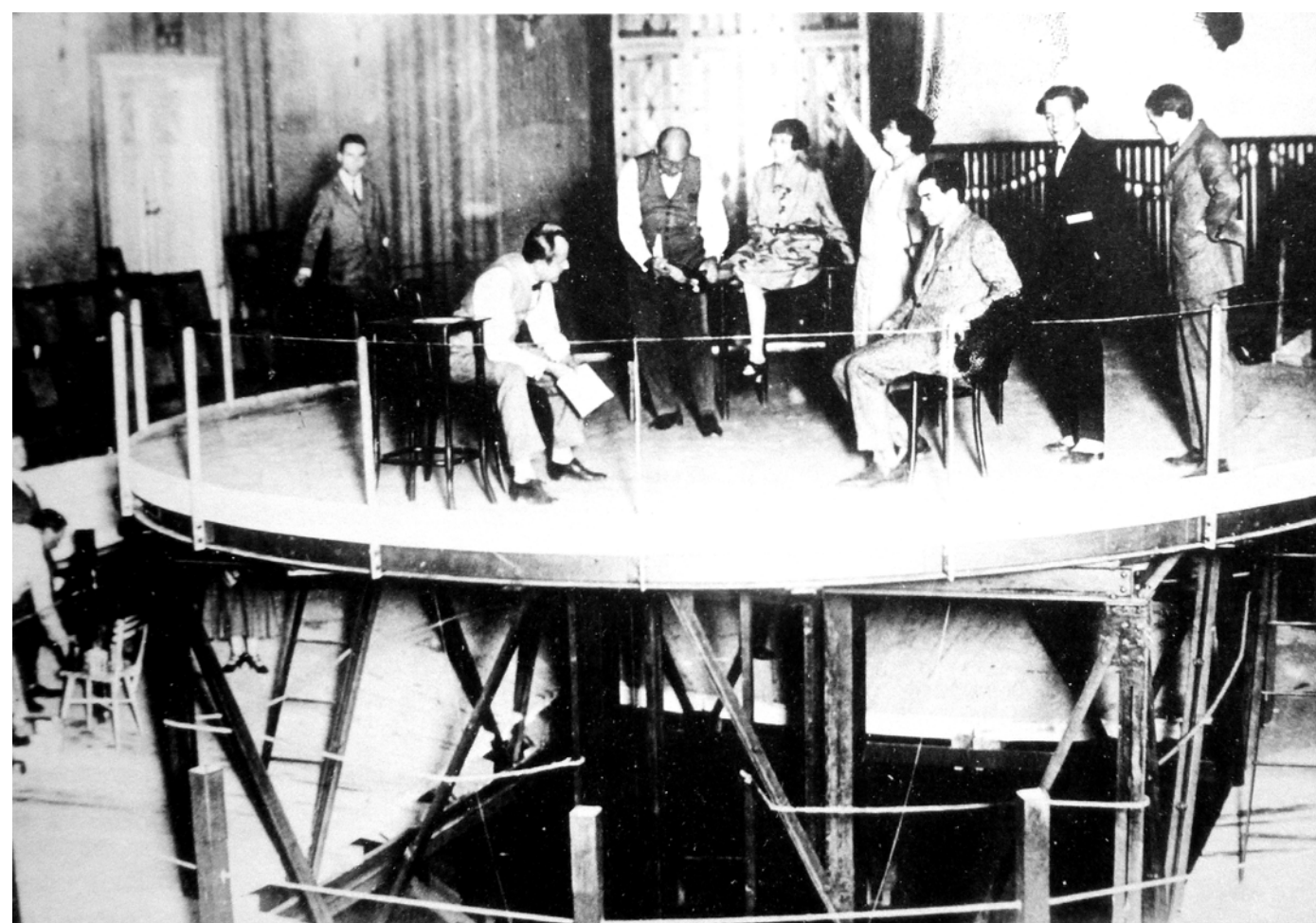


Fig.1.4.62.

Fig.1.4.59/60. Recortes de prensa con una caricatura de Paul Frischauer realizada por B. F. Dolbin en el *Arbeiter-Zeitung* publicada el 5 de Octubre de 1924 y dibujo de la representación de *Im Dunkel* en la que se aprecia el sistema de iluminación utilizado.

Fig.1.4.61. Viñeta satírica publicada en el *Volks-Zeitung* el 27 de Septiembre de 1924 en la que un actor interpreta Hamlet mientras los espectadores se columpian y giran en torno a él, subidos a un tiovivo que representa el *Raumbühne*. La viñeta hace hincapié en las dificultades de visión del espectáculo al disponer a personajes sobre la atracción con la inscripción *galería* colgándose para intentar ver algo de la representación.

Fig.1.4.62. Ensayos de la obra *Methusalem* sobre el *Raumbühne*.

fracaso de la propuesta. Debe tenerse en cuenta que el *Raumbühne* suponía simplemente una realización parcial del *Railway-Theater*, un proyecto de mayor escala y con un funcionamiento conjunto que no pudo implementarse en la *Mozartsaal*. Comparando la estructura construida con la planimetría del proyecto completo, se puede apreciar que mientras el *Raumbühne* cuenta con una única rampa en espiral, el *Endless Theatre* cuenta con una doble espiral, a lo que habría de añadirse completa rotación del auditorio en torno a la escena, que de implementarse en el *Raumbühne* hubiese resuelto en gran medida los problemas de visibilidad.

La decepcionante experiencia teatral sobre el *Raumbühne* puso en duda la idoneidad de la estructura de Kiesler para la representación de obras de estructura convencional, creadas para ser representadas en el interior de la caja escénica de un teatro. Sin embargo, otros eventos que tuvieron lugar sobre el *Raumbühne* sí supieron sacarle partido a la estructura. Las actuaciones de danza moderna<sup>96</sup> de Gertrud Bodenwieser y Jack Burton, el dúo de Tilly Losch y Toni Birkemeyer y la solista Gisa Gert. La impresión general de estas actuaciones de danza, era que el *Raumbühne* favorecía el movimiento de los actores, poniéndoles en contacto directo con el público al abandonar la caja escénica. En estas condiciones el *Raumbühne* actuaba como un aparato de gimnasia que intensificaba la acción de los bailarines, pero, a la vez constreñía con su rígida estructura las posibilidades de acción sobre la pieza, debiendo adaptarse los movimientos coreográficos a las superficies y dimensiones de la construcción de Kiesler<sup>97</sup> que se convertía en el eje de la acción escénica<sup>98</sup>. También los juegos de luz, color y música de Ludwig Hirschfeld Mack, el estreno de la película de Fernand Léger *Ballet Mécanique*<sup>99</sup> o las conferencias<sup>100</sup> de personajes ilustres de la vanguardia como Béla Balázs, Hans Fritz, Theo van Doesburg o Egon Friedell supieron sacar partido de la estética vanguardista y las posibilidades espaciales de la escena espacial.

Esta situación llevó al *Raumbühne* a ser considerado simplemente como un concepto escenográfico innovador, pero no como una propuesta radical de cara a la renovación de la estructura espacial teatral, basándose en la evaluación de su idoneidad durante la representación teatral de *Im Dunkel*. Sin embargo, aún considerándolo únicamente como un elemento escenográfico, cabe destacar su concepto innovador en comparación con las propuestas de directores soviéticos como Meyerhold o Vakhtángov al disponerse fuera de la caja escénica y ser concebido como un dispositivo escénico universal en lugar de una escenografía para una obra dramática concreta.

<sup>96</sup> La danza moderna se había convertido en un mecanismo de liberación respecto del academicismo del ballet. La vinculación propuesta para vincular escena y auditorio permitía una nueva configuración espacial y una relación tridimensional entre escena y auditorio que favorecía el desarrollo de la danza contemporánea, alejada de la caja escénica. La danza moderna había conseguido una gran aceptación en Viena, hasta el punto de que se habían asentado en el Palacio de Laxemburg una serie de profesores de la escuela de Jacques Dalcroze en Hellerau y otra escuela liderada por Elizabeth Duncan, hermana de la famosísima Isadora Duncan en el Castillo de Klesheim en Salzburgo. Estas escuelas y muchas otras que se fundaron, enseñaban una gimnasia corporal rítmica, en el que movimiento y ritmo se unían en la generación de armonía y a la vez salud.

<sup>97</sup> En referencia a estas limitaciones en relación con la actuación de la solista Gisa Gert, el *Wiener Morgenzeitung* publicó tras su actuación la siguiente conclusión: “Como le corresponde a un don natural, el problema que representa la nueva forma espacial aparece por sí solo. El círculo requiere otra organización de la acción diferente a la del cuadrado. El desarrollo de la actuación a lo largo de la diagonal, el estrechamiento de la superficie circular, el ritmo de la rampa periférica suponen nuevos retos para la bailarina” *Wiener Morgenzeitung*, Viena: 2 de Octubre de 1924, p. 8, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 138-139.

<sup>98</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 136-139.

<sup>99</sup> El *Ballet Mécanique* de Fernand Léger se presentó el 24 de Septiembre de 1924 en la Internationale Ausstellung neuer Theater-technik, en Viena, pero lo hizo en una proyección sin sonido, pese a que la obra contaba con una composición de George Antheil como acompañamiento musical.

<sup>100</sup> Algunas de estas conferencias emplearon la estructura de la escalera del *Raumbühne* a la que se adosaba una estructura que permitía su uso como tribuna de conferencias, similar a las propuestas en esos años por El Lissitzky o Ilya Chashnik.



Fig.1.5.01. Ladislaus Tuszynsky, "Die Raumbühne", *Der Götz von Berlichingen*, Viena, 3 de Octubre de 1924.

La caricatura de Ladislaus Tuszynsky muestra el Raumbühne como una atracción de feria: en la base donde se encontraría el elevador se sitúa la taquilla y punto de información; en el perímetro un tren caracterizado como un dragón lleva a los espectadores que tratan de ver la triple acción simultánea que se desarrolla en las dos plataformas y la rampa perimetral; en la cota superior Kiesler y Moreno pelean para dilucidar el origen de la idea del Raumbühne, en la plataforma intermedia personajes mecánicos desarrollan una acción, mientras por la rampa caen los actores humanos desplazados de la estructura teatral. El centro de la composición corresponde a la leyenda "ALLES DREHT SICH – ALLES BEWEGT SICH", es decir, todo gira – todo se mueve.

Fig.1.5.02. Caricatura del proceso judicial entre Kiesler y Moreno realizada por Peter Eng para el periódico *Die Stunde* el 25 de Enero de 1925.



Fig.1.5.01.

## 1.5

### Repercusión y trascendencia de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik

#### 1.5.1. VIENA, PARÍS, NUEVA YORK

*La itinerancia de la exposición teatral vienesa*

La Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik consiguió reunir una de las mayores colecciones de arte de vanguardia de los años veinte con más de 600 obras de artistas de toda Europa y fue la exposición de teatro más importante del primer tercio del SXX. Vinculada programáticamente a la técnica se convirtió en un manifiesto a favor de la máquina, las escenas móviles, los sistemas de proyección, la abstracción, el dinamismo y, a la vez, contra el protagonismo del actor en la representación teatral y la propia estructura anacrónica de los equipamientos teatrales.

En relación con este último punto, objeto esencial de esta tesis, se han destacado las aportaciones teóricas de los manifiestos futuristas y los experimentos escenográficos del teatro soviético como pasos previos a la definición de un contenedor arquitectónico vanguardista, que fue abordado de manera individual por Strnad, Moreno y Kiesler. Sus tres propuestas de espacios teatrales con orígenes radicalmente diversos, presentaban, sin embargo puntos en común destacables. En primer lugar, todas ellas planteaban una reforma radical, partiendo de una reconsideración de la configuración formal y funcional de la escena, prescindiendo de la caja escénica y proponiendo un espacio alternativo en relación directa con el auditorio. En lugar de la agregación de paralelepípedos independientes en su configuración y su delimitación propios del teatro barroco se proponen espacios basados en una geometría circular, de cara a sustituir la visión unidireccional y focal por la tridimensionalidad y la multidireccionalidad. Kiesler resumió perfectamente una opinión personal que podría haber sido pronunciada por cualquiera de los tres autores:

*No tenemos un teatro de nuestra época. (...) Nuestros teatros son copias de arquitecturas muertas, sistemas de copias pasadas, copias de copias, un teatro barroco. (...) La escena es una caja que está adosada al espacio de los espectadores. La forma de esta caja es el resultado de consideraciones técnicas, no de una finalidad artística.<sup>1</sup>*

Por una parte Oskar Strnad se propuso un uso de la técnica y los avances contemporáneos como el ciclorama y la escena giratoria para construir un nuevo teatro en el que se emplea la tipología de los panoramas para invertir el esquema original del teatro griego clásico. La propuesta de Strnad precisa hacer un uso intensivo de la técnica, que sin embargo permanecía oculta tras una serie de muros de fábrica que confieren una apariencia clásica a una tipología teatral radicalmente moderna.

Por otra parte, las propuestas espaciales de Jakob Levy Moreno y Kiesler pese a tener un origen completamente diverso, presentan destacables similitudes: en ambos proyectos se emplea una escena circular abierta en todo su perímetro, a partir de la cual se traza radialmente un auditorio en pendiente, en el que se intercalan espacios de actuación secundarios. Estas similitudes no fueron consideradas casuales por sus autores cuando ambas propuestas fueron seleccionadas para formar parte de la exposición vienesa<sup>2</sup>. El propio día de la inauguración, el 24 de Septiembre de 1924, Jakob Levy Moreno interrumpió los discursos inaugurales para acusar de plagio a Kiesler. *Der Tag*, relataba así lo ocurrido:

*El 24 de Septiembre en la inauguración solemne de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, el presidente Vetter presentó al alcalde Seitz y a Kiesler como el creador del escenario espacial (Raumbühne), cuando el Dr. Moreno gritó: "¡Declaro ante todo el público al señor Kiesler como un plagiador y un canalla!"<sup>3</sup>*

Esta acusación fue el punto álgido de un desencuentro que se venía gestando desde comienzos del mes de Septiembre. Tras la visita de una serie de especialistas y críticos de la prensa internacional de la exposición el 5 de Septiembre de 1924, Moreno, enterado de la construcción escénica que había abordado Kiesler, envió a varios periódicos vieneses una carta reclamando la autoría del concepto desarrollado por Kiesler, al que acusaba de plagio, a la que siguieron una serie de cartas abiertas entre Kiesler y Hönigsfeld en el diario vienés *Der Tag* que fueron avivando una polémica que estalló en la inauguración de la muestra de teatro.

Ambos intercambiaron demandas por plagio y difamación, que les llevaron al tribunal nº1 de Viena en Enero de 1925. Resulta imposible conocer con detalle las cuestiones expuestas en el juicio ya que los archivos de los juzgados vieneses destruyen la documentación 30 años después de los juicios. La prensa vienesa durante esos días dedicó artículos, caricaturas y notas al juicio, aunque nunca se afirma quién fue el ganador del juicio, si es que lo hubo. *Der Tag* detallaba que Moreno expuso en el juicio, que él había desarrollado su idea del teatro sin espectadores en 1923 con la colaboración



Fig.1.5.02.

<sup>1</sup> KIESLER, Frederick, "Debacle des Theaters. Die Gesetze der G.-K.-Bühne" en KIESLER, Frederick (ed.), *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, op. cit., pp. 45-46.

<sup>2</sup> SCHEIFFELE, Eberhard, *The theatre of truth...*, op. cit., pp. 23-29.

<sup>3</sup> LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., p. 120.



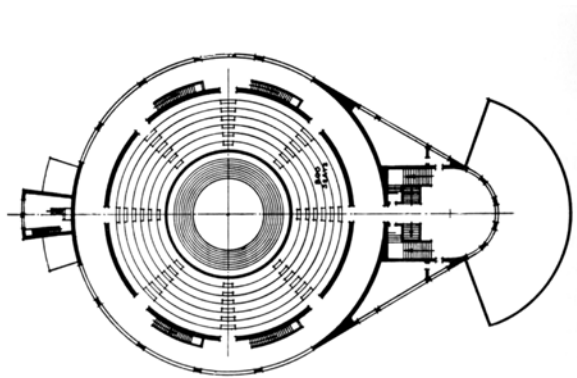


Fig.1.5.03.

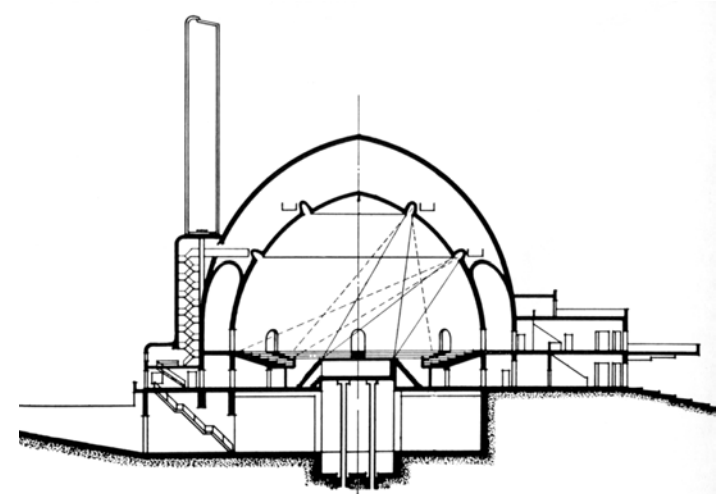


Fig.1.5.04.



Fig.1.5.05.



Fig.1.5.06.

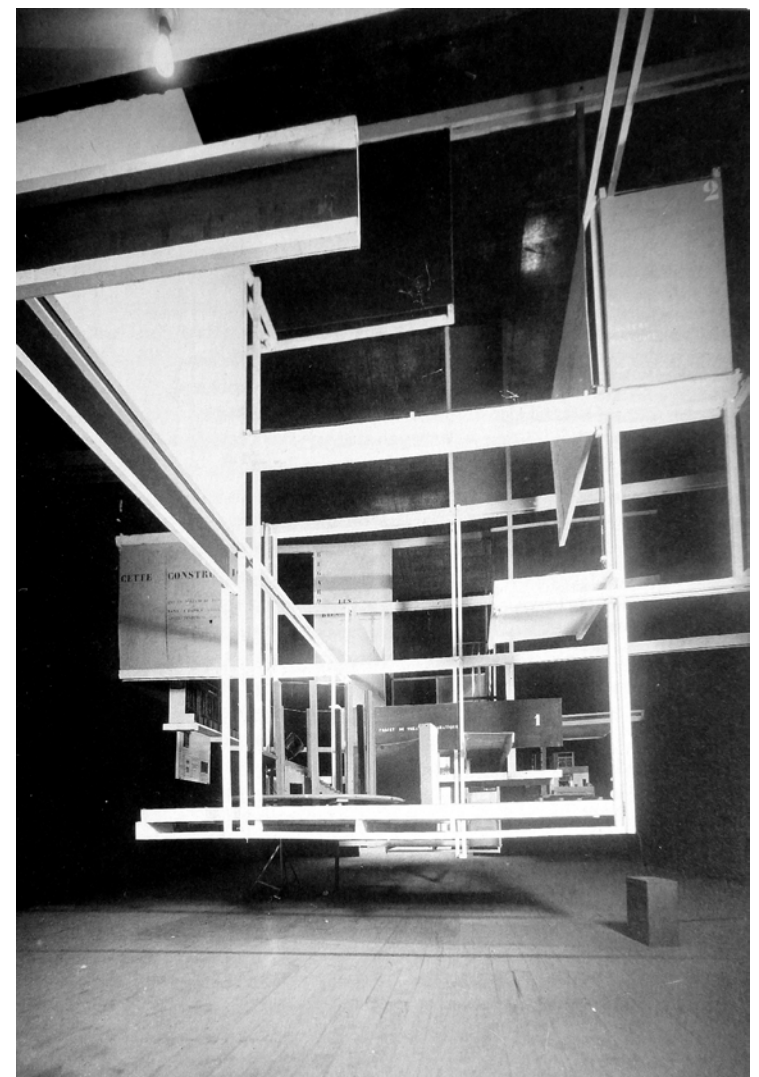


Fig.1.5.07.

Fig.1.5.03/04. Norman Bel Geddes, *Theater Number 14*, 1922.

Fig.1.5.05/06. Friedrich Kiesler en la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925.

Fig.1.5.07. Friedrich Kiesler, *Montaje expositivo City in Space*, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, París, 1925. En primer plano puede verse la maqueta del *Ringtheater* de Oskar Strnad.

Fig.1.5.08/09. Planta del *Theater ohne Zuschauer* de Jakob Levy Moreno y del *Endless Theatre* de Friedrich Kiesler.

del arquitecto Hönigsfeld y que Kiesler había conocido la propuesta tras haber asistido a sus conferencias y leer su libro *Das Stegreiftheater*. Los mejores testimonios del juicio son un resumen recogido en el periódico *Der Tag* el 20 de Enero de 1925 acompañado por una caricatura realizada por Peter Eng y publicada en el periódico *Die Stunde* el 25 de Enero de 1925, en la que las argumentaciones quedan perfectamente plasmadas en tono humorístico. En la caricatura un furioso Kiesler, con una estatura exageradamente baja, recibe una mirada despectiva del Dr. Moreno mientras el juez trata de aclararse ante el argumento del abogado de Kiesler, el Dr. Pressburger. Éste sostiene en sus manos un cocodrilo y una radio, símil que éste empleó para referirse a la inexistencia de paralelismos entre la propuestas de Moreno (cocodrilo) y la de Kiesler (la radio), mientras el abogado Schnepf redacta su contraofensiva, para defender a Moreno ante la cara de incompreensión del juez<sup>4</sup>. La elección de los símiles de Pressburger no era fortuita, ya que en la defensa de Kiesler se reforzó la vinculación del teatro con la máquina y la modernidad para desvincular su propuesta de la de Moreno. En el mismo sentido se manifestaba Dolbin, para el que el origen, finalidad, formalización y concepto de ambos proyectos son completamente diferentes:

*Al igual que la base y el fin de la escena espacial y el teatro improvisado son opuestos, también lo son sus envolventes. La de Moreno-Levy surge de la forma de la sinagoga, mientras la de Kiesler lo hace de la sala de máquinas.*<sup>5</sup>

Como Dolbin señala una diferencia esencial entre ambas radica en que mientras la propuesta de Kiesler tiene su origen en conceptos estéticos y visuales y pretende la obtención de un espectáculo basado en el dinamismo y la abstracción apoyada en la máquina y la técnica moderna, el de Moreno pretendía fines terapéuticos y psicológicos, a través del uso del teatro y no una reforma del espectáculo teatral en sí mismo. De todas formas su argumento resulta difícil de mantener basándose en la construcción del *Raumbühne*, en la que la máquina únicamente aparece en el concepto original del *Railway-Theater*.

Las similitudes en el plano formal se basan únicamente en la disposición de la escena circular abierta en el centro de un espacio teatral y no en su formalización concreta dado que el de Kiesler se trata de un diseño mucho más complejo basado en la rotación, los trazados ascendentes en espiral y un uso intensivo de la máquina para obtener un dispositivo dinámico. Por su parte el proyecto de Hönigsfeld y Moreno se basa en la espontaneidad de la acción y aporta una cuestión novedosa a través de la inclusión de varias escenas dispersas en el espacio teatral en torno a las que se disponen nuevas áreas destinadas a alojar espectadores. Esta fragmentación de la escena y ruptura de la unidireccionalidad supone una posible materialización de la simultaneidad futurista y como tal sería retomada años después por Filippo Tommaso Marinetti en su formulación del *Teatro Totale Futurista*.

En este plano sí debería de señalarse un antecedente común para estos proyectos, más allá del teatro griego clásico o el circo, que sería el proyecto del americano Norman Bel Geddes para el *Theater Number 14* realizado en 1922, en el que se plantea una escena circular con una escalera perimetral y un auditorio inclinado radialmente que sí presenta similitudes evidentes con ambos.

Más allá de este incidente puntual, la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* supuso un éxito tanto por su contenido como por su organización y cuando Josef Hoffmann recibió el encargo de organizar la sección austríaca de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* en París en 1925 decidió encargar la organización de la sección de Teatro Internacional a Kiesler, que fue una continuación de la exposición vienesa. Prescindiendo del controvertido *Raumbühne*, la principal novedad fue la creación del conocido sistema expositivo creado por Kiesler bajo el título *City in Space*. Este proyecto mantenía algunos de los principios del sistema expositivo empleado en Viena, para conformar una maqueta a escala de un proyecto urbano del propio Kiesler, en el que una estructura metálica suspendida serviría de soporte para un trazado urbano accesible mediante ascensores desde las ciudades “terrenales” sobre las que se dispondría. El montaje expositivo fue considerado como la perfecta materialización de los principios del Neoplasticismo y fue lo más destacable de la reedición de la exposición vienesa que no presentó grandes novedades en el ámbito teatral<sup>6</sup> a excepción de la maqueta del *Teatro Magnético* de Prampolini, que se expuso en el pabellón italiano que él mismo coordinaba y, por tanto, fuera de la sección organizada por Kiesler.

Pero tampoco fue París la última sede de la exposición teatral organizada por Kiesler. La editora de la revista literaria americana de *The Little Review* y una de las contribuyentes más activas en el intercambio cultural entre Europa y Estados Unidos, impresionada por la exposición de Kiesler, decidió buscar apoyos para llevar la exposición teatral y al propio Kiesler a Estados Unidos. Una vez los obtuvo, Friedrich Kiesler y su esposa Steffi partieron desde Francia a Nueva York en Diciembre de 1925 con el material para organizar la International Theatre Exposition de Nueva York en 1926<sup>7</sup>.

La exposición tuvo lugar en el Steinway Hall<sup>8</sup> de la calle 57th de Manhattan y supuso una tercera edición de la muestra vienesa, incorporando una amplia sección de obras de autores estadounidenses. La principal novedad fue el manifiesto

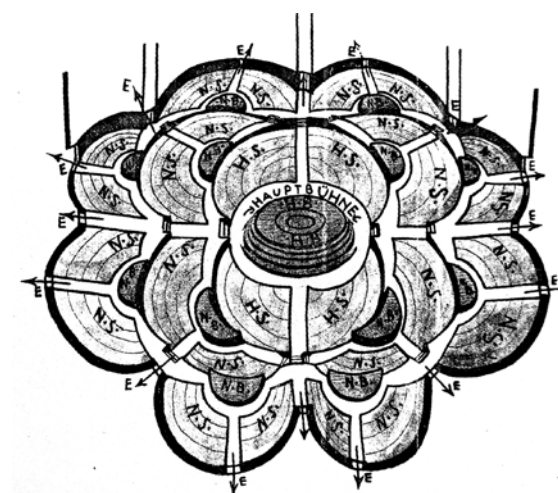


Fig.1.5.08.



Fig.1.5.09.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Kiesler presentó en París una serie de dibujos para el proyecto del *Optophon*, un pabellón-máquina capaz de generar efectos sonoros y visuales, que no fue construido y del que solamente se conserva una planta, y un proyecto para la Place de la Concorde en la que se desarrolla un sistema de rampas en espiral para componer un edificio multifuncional que en su formalización retoma las rampas en espiral desarrolladas para el *Endless Theater*.

<sup>7</sup> HELD, R. L., *Endless Innovations. Frederick Kiesler's Theory and Scenic Design*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1982, p. 40.



Fig.1.5.10. Friedrich Kiesler, *International Theatre Exposition*, Steinway Hall, Nueva York, 1926.

Fig.1.5.11. Friedrich Kiesler, Fotografía en el Muelle de Nueva York con las cajas que contenían el material para la exposición de teatro, 1925.



Fig.1.5.10.

*The Theatre is Dead*, publicado en el catálogo de la International Theatre Exposition de Nueva York. El título, que proclama la muerte del teatro como se había conocido hasta entonces incapaz de plasmar la relación del ser humano con los medios de la época. Kiesler buscaba una relación entre los elementos mecánicos y humanos en una disposición espacial capaz de ser el reflejo de la era mecánica. El teatro como reflejo de la sociedad debía modificar su estructura completa, razón por la que Kiesler proclama la muerte del teatro cotidiano, de cara a proponer una creación completamente nueva, que no se va a producir mediante la modificación puntual de sus elementos de manera independiente:

*No trabajamos para nuevas escenografías. No trabajamos para una nueva dramaturgia. No trabajamos para nuevos efectos de iluminación. No trabajamos para crear nuevas máscaras. No trabajamos para crear nuevos escenarios. No trabajamos para crear nuevos vestuarios. No trabajamos para los nuevos actores. No trabajamos para los nuevos teatros. Trabajamos para el teatro que sobrevive al teatro. Trabajamos para el cuerpo saludable de una nueva sociedad y tenemos confianza en la fuerza de las nuevas generaciones, que conocen sus problemas. El Teatro ha muerto. Queremos darle un espléndido entierro.*<sup>9</sup>

En la exposición neoyorquina finalmente sí se presentaron sus dibujos para el proyecto teatral en el que se materializaban los conceptos del *Railway-Theater*, al que tituló *Universal, the Endless Theatre without Stage*. La documentación de este proyecto consistía en dos plantas, la sección y una maqueta que habían sido desarrollados entre 1923 y 1926. El cambio de título del proyecto atiende tanto a una evolución teórica del propio Kiesler como a una referencia velada a su polémica con Jakob Levy Moreno. En primer lugar *Universal* presenta un modelo genérico y utópico, a la vez que supone un cambio de paradigma. Los movimientos originalmente vinculados a las atracciones de ocio pasaron en 1926 a vincularse al propio movimiento del universo y a la propia *Ley de la Gravitación Universal* formulada por Isaac Newton y la *Teoría de la Relatividad* de Albert Einstein. El segundo concepto, *Endless*, infinito, implica para Kiesler lo versátil y las múltiples posibilidades de uso<sup>10</sup>, un concepto muy próximo al de una arquitectura total que sería formulado en esas mismas fechas por Moholy-Nagy en la Bauhaus, como se expondrá en el siguiente capítulo. Kiesler analizó el proceso de creación del concepto *Endless* y sus implicaciones en un texto titulado *Chance and the Endless House* escrito en 1959. Aunque este texto se ha vinculado generalmente al proyecto de vivienda de Kiesler realizado en 1958, en este caso el texto hace claramente referencia al proyecto teatral de los años veinte<sup>11</sup>, con su planta circular y su sección elíptica, en la construcción de una arquitectura dinámica y versátil.

*Yo mantuve desde 1924 que mi Endless House representaba un descubrimiento práctico, pero fue más tarde en 1934, en la Space House cuando me di cuenta claramente de que había encontrado una solución a todos los problemas de construcción. Fue durante los años 1924-25, en la Viena de los vales de Strauss y en el París de las Beaux Arts, cuando suprimí las separaciones en la construcción de la casa. Es decir la distinción entre el suelo, los muros y el techo, y creé con el suelo, los muros y el techo un continuum, una continuidad única.*

*Así se hizo todo, inspirado por el deseo de expresar el dinamismo interior del conjunto, concebí una casa en la que yo me comprometía particularmente a buscar las trayectorias de este dinamismo vital. Yo lo llamaba la Endless House. Automáticamente surgió de este primer proyecto una construcción continua tanto en su conjunto como en sus detalles. Esta cristalizó bajo la forma de Esferoide; similar a una miga de pan aplanada. En sección horizontal parecía un círculo, en sección vertical (meridiana) una elipse.*

LA FORMA NO SIGUE A LA FUNCIÓN. LA FUNCIÓN SIGUE A LA VISIÓN. LA VISIÓN SIGUE A LA REALIDAD.<sup>12</sup>

Por último *Theatre without Stage*, teatro sin escena, parece emplear términos similares a los del proyecto de Moreno y Hönigsfeld titulado *Theater ohne Zuschauer*, teatro sin espectadores, proponiendo un juego lingüístico que trata de remarcar las diferencias conceptuales entre ambos proyectos. Kiesler emplea este concepto para hacer referencia a una continuidad total entre escena y auditorio posibilitando la total interacción entre actor y espectador y, a la vez, renunciando a los espacios delimitados por estructuras murarias propios de la arquitectura teatral convencional. Publicaciones posteriores del propio Kiesler y otros autores simplificaron el título, por lo que el proyecto pasó a ser conocido como *Universal Theatre*, *Endless Theatre* o incluso *Space Theatre* a raíz de la publicación del mismo en 1930 en la revista *Architectural Record*.

Sin embargo, tanto el proyecto de Kiesler como la exposición fueron acogidos de manera fría y con incompreensión generalizada hacia las propuestas destinadas a alterar la estructura teatral y destruir la caja escénica. Los conceptos que la prensa transmitió resultaban complejos, abstractos y difícilmente descifrables para una audiencia escasa y poco interesada en establecer una reforma revolucionaria del teatro pensada para el contexto artístico y social europeo y que no se correspondía con las necesidades del teatro americano. Sirva como ejemplo esta críptica crónica de una de las conferencias de Kiesler publicada en *The Tribune*:

*La cuarta dimensión para (...) el inventor de la Escena Espacial es el deseo y la emoción. Para mostrar esta acción de la cuarta dimensión, uno simplemente "los impulsa como ondas de radio".*<sup>13</sup>



Fig.1.5.11.

<sup>8</sup> BOGNER, Dieter, *Frederick Kiesler 1890-1965: En el interior de la Endless House = Inside the Endless House*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1997, p. 49.

<sup>9</sup> KIESLER, Friedrich, "Eintritt 75 Cents", *G, Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlín: Abril 1926, H. 5-6, p. 32.

<sup>10</sup> BALLESTEROS RAGA, José A., *Kiesler. La casa sin fin, 1950-1959*, Madrid: Editorial Rueda, Colección Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, nº11, 2004, pp. 33-34.

<sup>11</sup> En este caso el uso del término inglés *house* no se usa para referirse a vivienda, sino a edificio.

<sup>12</sup> BALLESTEROS RAGA, José A., *Kiesler. La casa sin fin, 1950-1959*, op. cit. pp. 33-34.

<sup>13</sup> Nota Editorial, *The Tribune*. Nueva York: 5 de Marzo 1926, p. 85.



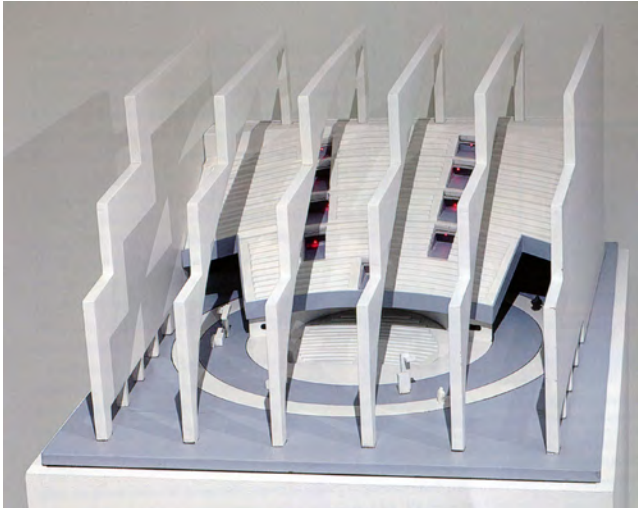


Fig.1.5.12a.

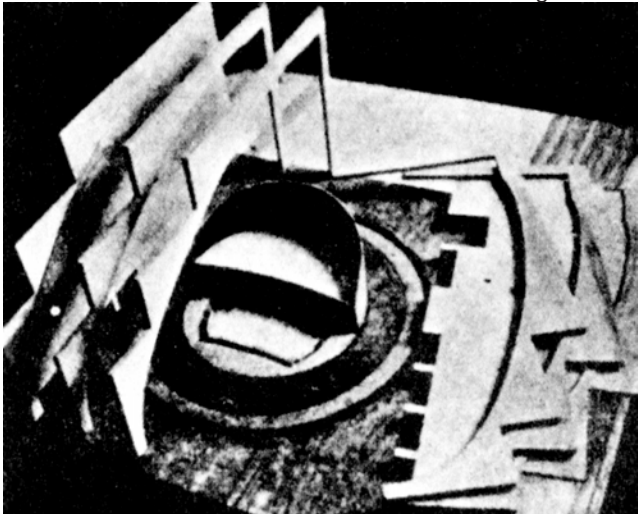


Fig.1.5.12b.



Fig.1.5.13.

Fig.1.5.12a. Szymon Syrkus y Andrzej Pronaszko, Maqueta del *Teatr Symultaniczny*, reconstruida en 1983 a partir de la original de 1928 para el Museo de Arte de Łódź'.

Fig.1.5.12b. Szymon Syrkus y Andrzej Pronaszko, Maqueta del *Teatr Symultaniczny*, 1928.

Fig.1.5.13. Andrzej Pronaszko y Stefan Bryla, *Teatr Ruchomy*, teatro móvil, 1934-1935.

Fig.1.5.14a. Friedrich Kiesler, Maqueta del *Endless Theatre* expuesta en Nueva York, 1925-1926.

Fig.1.5.14b. Friedrich Kiesler, *The Universal*, Woodstock, Nueva York, 1931.

Fig.1.5.14c. Friedrich Kiesler, *Universal Theater*, 1960-1961.

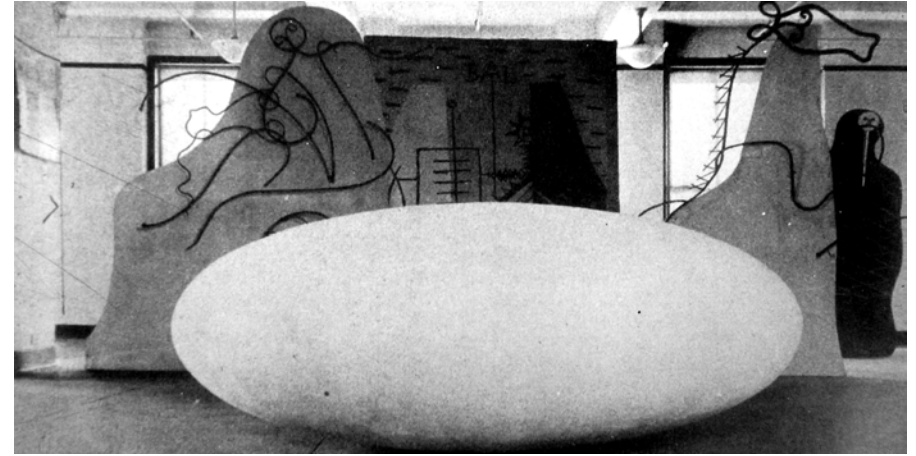


Fig.1.5.14a.

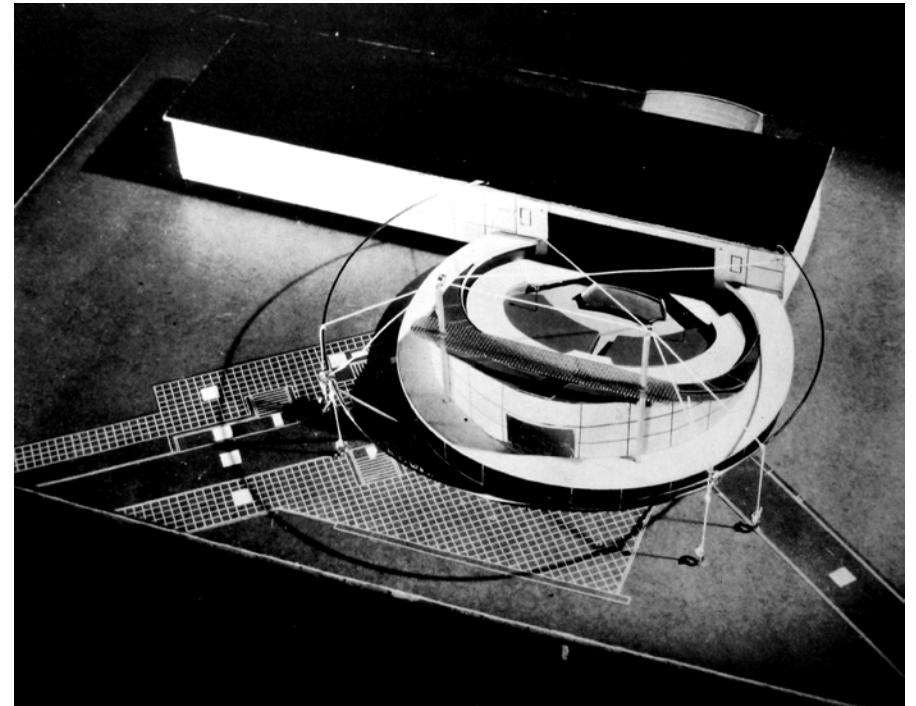


Fig.1.5.14b.



Fig.1.5.14c.

La estructura teatral americana, pese a emplear la misma tipología escénica nacida en el barroco europeo, no la asociaba con un estamento social como ocurría en Europa y no se cuestionaba la idoneidad de la caja escénica que, por otra parte, ofrecía el marco idóneo para las representaciones de musicales que causaban sensación en Broadway en los años veinte, cuando el cine mudo en blanco y negro ofrecía todavía un espectáculo de menor ritmo y espectacularidad<sup>14</sup>.

De los tres austríacos que presentaron propuestas en la IAT, solamente Kiesler continuó trabajando intensamente en el ámbito de la arquitectura teatral. Oskar Strnad no pudo materializar su proyecto arquitectónico y tras el intento de construir una variante en Ámsterdam en 1926, se centró en la arquitectura interior y residencial, además de continuar diseñando escenografías teatrales hasta su muerte prematura en Septiembre 1935<sup>15</sup>. Su propuesta teatral, sin embargo, tuvo una brillante continuación en 1929 en la propuesta del *Teatr Symultaniczny*, teatro simultáneo, fruto de la colaboración del arquitecto polaco Szymon Syrkus y el artista y escenógrafo Andrzej Pronaszko. Ambos habían sido los fundadores y editores de la revista *Praesens*, órgano de expresión de la vanguardia artística polaca y principal difusora de las realizaciones europeas en general y del Constructivismo en particular en la segunda mitad de los años veinte, en la que publicaron artículos figuras destacadas como El Lissitzky, Malévich o Moholy-Nagy. La revista *Praesens* se convirtió además en el medio de difusión de las ideas de Syrkus y Pronaszko para la reforma del teatro en el plano teórico, funcional y arquitectónico, influenciadas por las propuestas de la vanguardia europea y la obra del director polaco Leon Schiller<sup>16</sup>, que se resumían en su formulación del Teatro Simultáneo<sup>17</sup> o Teatro Elástico<sup>18</sup>. El *Teatr Symultaniczny* inspirado en el proyecto de Strnad situaba a los espectadores en un anfiteatro circular rodeado por dos anillos rotatorios, al que se añadió un graderío superior que aumentaba la capacidad del teatro hasta las 3000 localidades y ocultaba una parte de la escena anular permitiendo la incorporación de equipamiento técnico y los cambios de escena ocultos de la vista del público. Sin embargo, el proyecto añade una componente dinámica que aproxima el proyecto a la concepción dinámica de Kiesler, dado que el movimiento de los anillos no sería únicamente destinado a los cambios de escena, sino a la creación de un propio espectáculo dinámico y una acción teatral simultánea y omnidireccional<sup>19</sup>. El proyecto surgió como una continuación de la labor conjunta que el arquitecto y el escenógrafo realizaron para el montaje escenográfico de la obra *Golem* en 1928, para construir el nuevo edificio de la Ópera de Varsovia que debería conmemorar el décimo aniversario del establecimiento del estado independiente de Polonia. Los planos definitivos del proyecto fueron presentados en la Exposición Nacional de 1929 en Posnania, aunque, pese al interés generalizado, el proyecto fue abandonado por falta de fondos para acometer una propuesta tan ambiciosa<sup>20</sup>.

Jakob Levy Moreno, tras su disputa con Kiesler, cerró su teatro y emigró a Estados Unidos en 1925, poco antes de la partida de Kiesler. Asentado en Nueva York continuó el desarrollo de su teoría de la psicoterapia grupal y el psicodrama en la Universidad de Columbia y no realizó nuevas aportaciones significativas al campo de la arquitectura teatral, aunque su proyecto vienés fue una referencia constante en sus escritos a lo largo de toda su vida.

Kiesler por su parte recibió una oferta tras la exposición neoyorquina para continuar en Estados Unidos y fundar una escuela teatral en Brooklyn, The International Theatre Arts Institute, para la que le propusieron realizar además el proyecto del futuro edificio, mientras se instalaban provisionalmente en un edificio de la calle Ramsen. A esto debía sumarse la oferta del arquitecto Harvey Wiley Corbett<sup>21</sup> por incorporarle a su estudio de arquitectura y abordar juntos la construcción del proyecto del *Endless Theatre*. Kiesler que esperaba que su propuesta arquitectónica fuese acogida con entusiasmo en Estados Unidos, se aferró a la posibilidad de poder realizar el proyecto con el arquitecto y años después recordaba así aquellos días de 1926:

*La única persona que mostró un interés real por el Endless fue Harvey Wiley Corbett (...) una persona excepcional que me ofreció asociarme a su estudio (...). Naturalmente no se hizo nada; Corbett no tenía capacidad para construir el Endless, pero sabía que tarde o temprano se construiría. Philip Johnson vino con Henry Russel Hitchcock a ver mis dibujos. (...) (No era el momento para) el diseño de un edificio que parecía un huevo. No era cuadrado, no era de acero, no era de vidrio, ni de aluminio, estaba completamente alejado de la moda del Estilo Internacional. Esto ponía las cosas ya difíciles, pero hubo que añadirle la llegada de la Gran Depresión y que no había esperanza de vida ni de trabajo.*<sup>22</sup>

Kiesler tuvo que decidir entonces entre permanecer en Estados Unidos o regresar a Europa, donde Erwin Piscator la había ofrecido establecer una colaboración vinculada al diseño teatral. Ante las suculentas ofertas estadounidenses, Kiesler decidió rechazar la oferta de Piscator e instalarse definitivamente en Estados Unidos<sup>23</sup>. El destino del vanguardista proyecto teatral de Kiesler estaba definitivamente unido al de la exposición de teatro y ambos tuvieron su último capítulo en la exposición de Nueva York. Sin embargo, ninguno de los proyectos mencionados llegó a concretarse y sus propuestas vinculadas a la arquitectura teatral abandonaron el camino iniciado en base a un programa utópico y revolucionario y se simplificaron y banalizaron al tratar de convertirse en propuestas reales. Sirva como ejemplo la comparación entre la propuesta del utópica de 1924 y dos proyectos de 1926 y 1929, el *Brooklyn Performing Arts Center* y el *Universal Theatre* para la comunidad artística de Woodstock. Ambos basaron su formalización en la disposición de una caja escénica

<sup>14</sup> A partir de 1927, la Warner Bros comenzó a emplear el sistema *Vitaphone*, que permitía sincronizar dos reproducciones independientes de imagen y sonido. Pese a no ser la primera película que incorporó este sistema el cine sonoro se popularizó gracias a *The Jazz Singer* dirigida por Alan Crosland y estrenada en Octubre de 1927 en Nueva York.

<sup>15</sup> NIEDERMOSER, Otto, *Oskar Strnad*, op. cit., pp. 91-95.

<sup>16</sup> SCHILLER, Leon y TIMOSZEWICZ, Jerzy, *Na progu nowego teatru: 1908-1924*, Varsovia: Panstwowy Instytut Wydawniczypp, 1978.

<sup>17</sup> “El principio esencial del teatro simultáneo, su punto de partida, es la ruptura de la separación entre escena y auditorio, de fusionar estos dos espacios en una única entidad, de unirlos en una actividad común, de manera que entre actores y público debería haber una conexión tan íntima como la que inicialmente se produjo entre libro y lector” PRONASZKO, Andrzej en MARCZAK-OBORSKY, Stanislaw (ed.), *Mysl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939*, Varsovia: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973, p.295.

<sup>18</sup> “Lo que yo llamo “teatro elástico” se refiere a la posibilidad de organizar todo el espacio del teatro de diversas maneras; en otras palabras, poner cada uno de los componentes de la escena y del auditorio en una nueva posición dispersa en todo el espacio” PRONASZKO, Andrzej, *Odrodzenie teatru*, en MARCZAK-OBORSKY, Stanislaw (ed.), *Mysl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939*, Varsovia: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973, p.291.

<sup>19</sup> “Una escena que ofrece una total capacidad de movimientos multidireccionales de manera que permitirían cambios de escena rápidos, eficientes y sucesivos, pero también, harían posible la presentación simultánea de varios fragmentos de acción dramática como ocurre en el mundo moderno que encuentra su expresión en el cine, la fotografía, la radio y la televisión. (...) Imaginemos por un momento que, según los deseos de un director, ambos anillos rotasen en torno a un espacio con diferentes velocidades y en direcciones opuestas; a esto sumémosle que plataformas rotatorias y trampillas accesorias se pongan también en movimiento - entonces el MOVIMIENTO se percibe como un elemento completamente independiente de la representación (...) El movimiento de la escena se convierte en un equivalente de la agitación de la VIDA - un equivalente hecho, sin embargo, no de acuerdo con las leyes de la vida, sino con las del teatro” SYRKUS, Szymon, en MARCZAK-OBORSKY, Stanislaw (ed.), *Mysl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939*, Varsovia: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1973, pp.221-222.

<sup>20</sup> El proyecto del *Teatr Symultaniczny* tuvo una continuación en el proyecto del *Teatr Ruchomy*, teatro móvil, del propio Andrzej Pronaszko y Stefan Bryla, que realizaron en 1934-1935. La propuesta prescinde el graderío superior y sitúa a los espectadores en un único graderío circular central que, como innovación, es el elemento móvil del teatro. El propio contenedor teatral se concibe como un elemento temporal desmontable de estructura metálica cuadrangular que aprovecha los intersticios entre el círculo central y el contenedor cúbico se desarrollaba la acción teatral. Sobre este proyecto consúltese RUSU, Cristian, “Avant-garde projects in Poland: 1923-1939. Andrzej Pronaszko and Szymon Syrkus”, *Studia UBB Dramatica*. Cluj: 2012, LVII, 1, pp. 127-145.

<sup>21</sup> R. L. Held cita la siguiente conversación entre Kiesler y Corbett en su encuentro durante la exposición: “Aunque no entiendo sus planos, dado que los europeos dibujan de manera demasiado abstracta, me han impresionado y me gustaría tratar de construir el *Endless Theatre*. ¿Por qué no se une a nuestro estudio durante un año o dos?” HELD, R. L., *Endless Innovations. Frederick Kiesler’s Theory and Scenic Design*, op. cit., p. 47.

<sup>22</sup> BOTTERO, Maria, *Frederick Kiesler. Arte, Architettura, Ambiente*, op. cit., p. 55.





Fig.1.5.15.

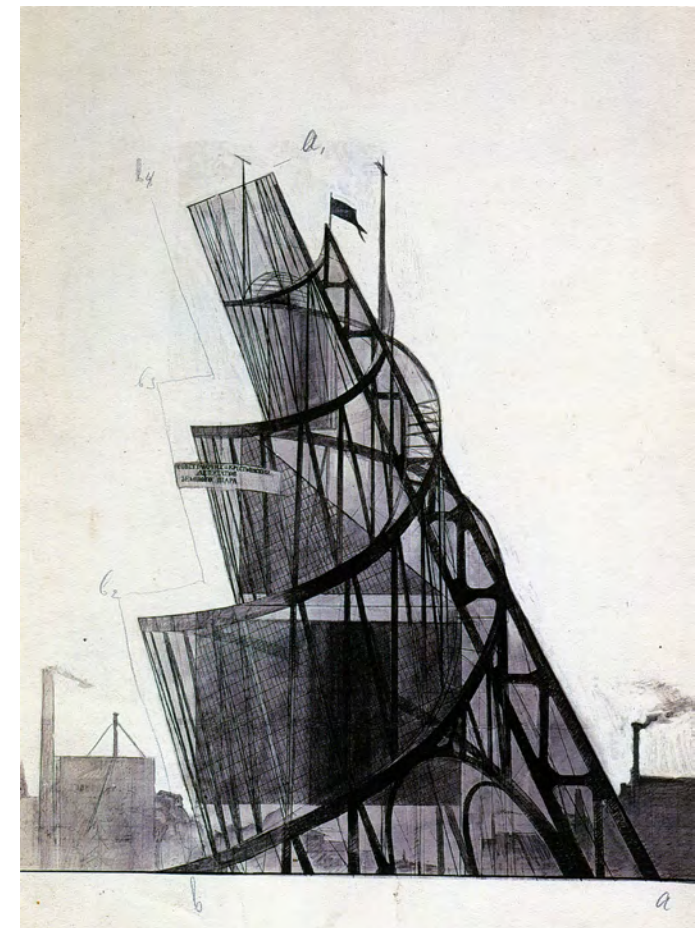


Fig.1.5.16.



Fig.1.5.17.

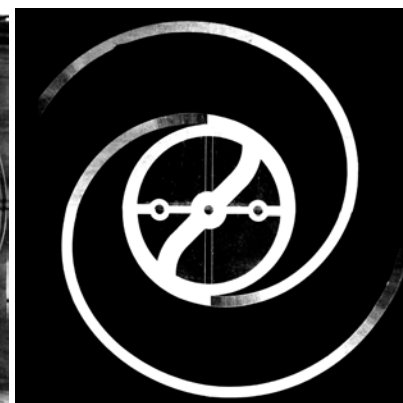


Fig.1.5.18.



Fig.1.5.19.

Fig.1.5.15/16. Vladímir Tatlin, Maqueta y Alzado del *Monumento a la III Internacional* exhibida en Moscú, 1920.

Fig.1.5.17/18/19. Frederick Kiesler, *Endless Theater*, Plantas (MoMA, 1924) y Axonometría (Juan Prieto, 2013).

Fig.1.5.20/21. Frank Lloyd Wright, *Sección y bocetos preliminares para el Guggenheim Museum*, Nueva York, 1944.

dispuesta entre dos auditorios inclinados a los que serviría. Aunque la escena conseguía seguir ubicada en el centro del espacio, conceptualmente y espacialmente suponían un retorno a la tipología teatral barroca, aunque duplicada. El proyecto de Brooklyn planteaba la posibilidad de disponer la escena en el espacio de orquesta y retomar la disposición central con butacas situadas en la caja escénica y el de Woodstock consideraba la posible acción conjunta de ambos auditorios, sin embargo eran el abandono de la geometría circular y del uso de la espiral eran lo que suponían un paso atrás que marcaba una discontinuidad con la propuesta del espacio teatral utópico. Esta distancia se haría más patente todavía en el proyecto que Kiesler desarrolló en 1960 y al que dio el nombre de *Endless Theatre*. En este proyecto la continuidad se convierte en un puro recurso estético y se basa en la aplicación de una envolvente de hormigón continua sobre una estructura teatral convencional en el que no se aprecia ningún tipo de vinculación con los conceptos dinámicos del *Railway-Theater*. Es por esto que se puede afirmar con rotundidad que el uso del círculo y la espiral, animados por los movimientos mecánicos de rotación y la introducción de medios técnicos fueron la aportación más importante de Kiesler a la arquitectura teatral y que al abandonarlos su obra perdió contenido conceptual y se banalizó. Los últimos escritos de Kiesler reafirman esta teoría, en los que recordaba la época comprendida entre 1923 y 1925 como la más fructífera y productiva de toda su carrera. En un escrito de Diciembre de 1965, pocos días antes de su muerte, Kiesler recordaba sus diseños teatrales realizados en los años veinte:

*En 1924 y había concebido el Endless Theatre y construí la parte central en el medio de la Sala de Conciertos de Viena. La prensa me llamó entonces Dr. Räumlich. Desde entonces yo empecé a concebir el espacio no como un vacío sino como una conexión entre los objetos, entre la naturaleza y la mano del hombre. Hay una continuidad sostenida por algo invisible, pero este "algo" no era otra cosa que la respiración del cosmos.*<sup>24</sup>

Kiesler había planteado en un escrito publicado en la *Partisan Review* en 1946 una relación de proyectos que en la búsqueda de la continuidad empleaban un mismo elemento, la espiral: el *Monumento a la III Internacional de Tatlin*, el *Endless Theater* y el *Guggenheim Museum* de Frank Lloyd Wright, a punto de comenzar su construcción en ese momento<sup>25</sup>. Este texto resulta interesante al reconocer Kiesler la vinculación formal y conceptual de su *Endless Theater* y el *Raumbühne* con el proyecto soviético, pero además señalando una la relación entre el origen de su proyecto y el de Wright para Nueva York. Kiesler cita textualmente la memoria del proyecto remitida a los medios, en la que se trata de explicar la arquitectura del proyecto a construir y, pese a que el austríaco no hace ningún comentario al respecto, este texto relaciona la futura arquitectura de Wright con su proyecto teatral:

*La más reciente incorporación (1945) a este tipo de proyectos estructurales viene del Museum of Non-Objective Art of the Solomon R. Guggenheim Foundation, conocido como The Modern Gallery. Su colección se situará en un edificio de siete pisos de Nueva York, muy próximo al Metropolitan Museum of Art, diseñado por Frank Lloyd Wright. Cito del programa: "Empezando en el teatro bajo el suelo será fácil ir en una silla de ruedas y volver de manera segura sin interrupciones indeseables. O tomar las rampas rápidas, concentradas en una torre en un lateral de la Gran rampa, con los visitantes subiendo y bajando rápidamente. Dos ascensores a modo de pistón están situados en cada descansillo de cada nivel de rampas. El centro del gran vestíbulo central conformado por las rampas, es unos siete metros más amplio en la parte alta que en la base y abierto al cielo pero cubierto por una superficie cupulada de vidrio desde la que penetra iluminación artificial y natural... La estructura principal es monolítica, conformada por acero pretensado y hormigón de alta resistencia. (...)"*<sup>26</sup>

La relación de estos tres proyectos de espirales arquitectónicas, identifica a dos de los proyectos más representativas de la arquitectura del siglo XX con los que el proyecto de Kiesler tiene una vinculación formal y funcional, pero que no ha sido adquirido una consideración similar a la de los otros dos debido a la dificultad de comprensión global que la documentación de este proyecto presenta para su completa comprensión y lectura. La realización de la planimetría completa de este proyecto así como las representaciones virtuales del espacio, muestran un espacio maquinista, dinámico y con una intensidad espacial y un uso de los medios técnicos que le hace merecedor, a mi entender, de compartir esta terna de edificaciones representativas del SXX, junto al *Monumento a la III Internacional de Vladímir Tatlin* y el *Guggenheim Museum* de Frank Lloyd Wright.

De los tres proyectos austríacos presentados a la *International Ausstellung neuer Theatertechnik*, el de Kiesler es el que establece una relación más intensa y natural con la técnica y conforma un símbolo de modernidad, expresión de dinamismo y mecanización. Resulta evidente que la actividad de Kiesler en Europa, pese a tratarse de una obra muy variable, personal y singular, buscaba una vinculación con los principios teóricos y estéticos de diferentes movimientos de vanguardia como el Neoplasticismo, Futurismo, Constructivismo,... que se aplicaron a sus obras vinculadas al teatro. En Estados Unidos, sin embargo, su producción teatral se volvió menos utópica y se aproximó a las tipologías teatrales establecidas, con los que las propuestas perdieron su carácter revolucionario y radicalmente innovador. Resulta tentador pensar qué hubiese pasado si en lugar de permanecer en Nueva York, Kiesler hubiese vuelto a Europa aceptando la colaboración ofrecida por un director de vanguardia como Erwin Piscator, que en ese momento deseaba construir un nuevo equipamiento teatral en el que se hiciesen realidad sus aspiraciones de un espectáculo teatral multimedia.

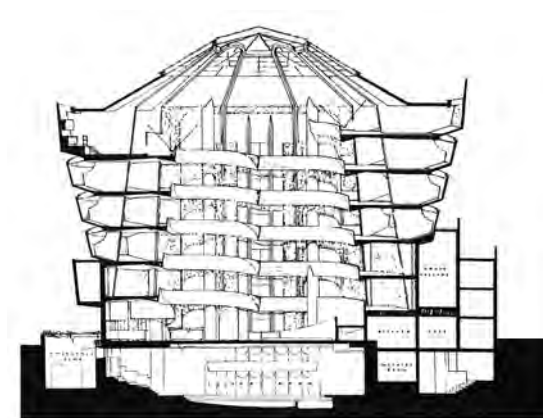


Fig.1.5.20.

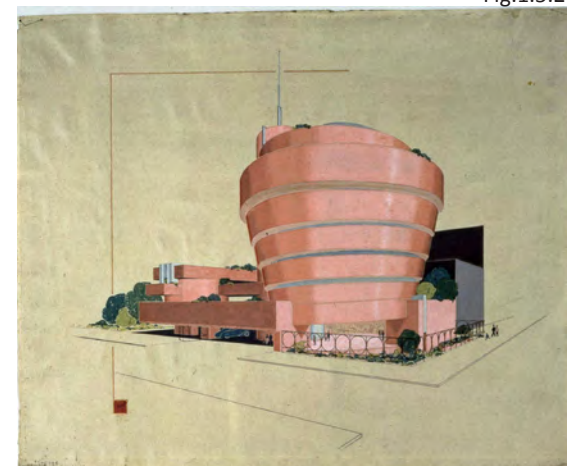


Fig.1.5.21.

<sup>23</sup> HELD, R. L., *Endless Innovations. Frederick Kiesler's Theory and Scenic Design*, op. cit., p. 48.

<sup>24</sup> KIESLER, Frederick J., "Us, you, me", Diciembre 1965, en GOHR, Siegfried y LUYKEN, Gunda (ed.), *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, op. cit., p.134.

<sup>25</sup> KIESLER, Frederick J., "Art and Architecture. Notes on the Spiral-theme in Recent Architecture", *Partisan Review*, Nueva York, 1946, vol. 13, nº1, pp. 89-103, en GOHR, Siegfried y LUYKEN, Gunda (ed.), *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, op. cit., p.149.

<sup>26</sup> *Ibidem*.



# Capítulo 02

## El Teatro Total en la República de Weimar.

### 2.1. El Teatro Total y la Bauhaus.

*La República de Weimar y la Bauhaus.*

- 2.1.1. Arte y técnica: una nueva unidad.
- 2.1.2. Lázsló Moholy-Nagy: El Constructivismo en la Bauhaus.
- 2.1.3. El Taller de Teatro de la Bauhaus.
- 2.1.4. De Weimar a Dessau.

### 2.2. El Teatro Total de W. Gropius y E. Piscator.

*Del Teatro Piscator al Teatro Total.*

- 2.2.1. Arte proletario.
- 2.2.2. Erwin Piscator: Teatro proletario.
- 2.2.3. El proyecto del Teatro Piscator.
- 2.2.4. Walter Gropius, arquitecto del Teatro Piscator.
- 2.2.5. La evolución del proyecto.

### 2.3. Fin de la experimentación teatral.

*El cierre del Taller de Teatro de la Bauhaus.*

- 2.3.1. Hannes Meyer, director de la Bauhaus.
- 2.3.2. Sistema Constructivo Cinético.
- 2.3.3. De Dessau a Berlín. De Alemania a América.

### 2.4. Totaltheater y Totales Theater.

*Variaciones en relación al concepto Total.*

Con la revolución política y estética abriéndose camino a través en Rusia tras la revolución de Octubre, la recién constituida República Alemana de Weimar se dirigía hacia una transformación cultural similar, bajo circunstancias políticas muy diferentes. Las secuelas amargas de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, la economía inestable, las luchas políticas constantes entre las facciones políticas de izquierda y derecha, las esperanzas incumplidas entre muchos para una revolución similar a la bolchevique en Rusia y el devastador impacto humano de la guerra contribuyeron crear un clima de incertidumbre y simultáneamente una frenética actividad creativa entre 1919 y 1933. La cuestión de si Alemania tras la Primera Guerra Mundial conservaría las trazas de su pasado monárquico en forma de una república democrática burguesa o adoptaría un modelo comunista o socialista basado en el modelo ruso, proporcionó el contexto para una investigación estética inagotable.

Tras intentos abortados de establecer un gobierno socialista en la Revolución de 1918, los años siguientes a la fundación de la República estuvieron singularmente caracterizados por una creciente politización de la expresión estética. Entre 1919 y 1923 el mayor cambio en el ámbito cultural fue el paso del Expresionismo, la fuerza artística dominante en los períodos anterior y posterior a la Primera Guerra Mundial, a una utopía maquinistas predicada por el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo y el Constructivismo.

La alianza de arte y máquina ya había sido un tema esencial en Alemania antes de la Gran Guerra en en algunos ámbitos culturales. El Deutscher Werkbund, el organismo estatal fundado en 1907 por Hermann Muthesius, había tratado de unir arte, diseño y producción industrial tratando de asegurar un lugar preeminente para la industria alemana a comienzos del siglo XX.

Los objetivos del Werkbund buscaban establecer una reforma del sistema educativo de cara a fomentar esta alianza de arte e industria en el contexto de la sociedad de masas industrial, que no se pudo llevar a cabo en primera instancia, pero que resultaría una influencia esencial en la constitución del programa fundacional de la Bauhaus, inaugurada en 1919 en Weimar, capital del Deutsches Reich desde ése mismo año. La historia de la Bauhaus quedaría inexorablemente ligada al devenir socio-político de la joven república alemana desde su origen común hasta su caída en 1933.

La influencia de la mecanización en las artes visuales tuvo una especial repercusión en Weimar y su relación con la industria. Tras la fusión ideológica de arte e ingeniería, la mecanización de la escena sufrió un impulso en los años veinte gracias a la labor conjunta de directores, escenógrafos, artistas e ingenieros que incorporaron dispositivos hidráulicos, plataformas giratorias, pantallas, plataformas móviles, innovadores sistemas de iluminación y aparatos de proyección en sus puestas en escena<sup>36</sup>. La utopía maquinista de Weimar se dirigió rápidamente a la superación de las anacrónicas estructuras teatrales del SXIX y tuvo una especial incidencia en el Taller de Teatro de la Bauhaus. En él alumnos y profesores empezaron a imaginar nuevos edificios teatrales, capaces de integrar recursos tecnológicos, proyecciones, sistemas de iluminación y materiales vanguardistas que colaborarían de manera conjunta en la definición de la tipología arquitectónica teatral moderna y los espectáculos teatrales del futuro. Fue precisamente en la Bauhaus donde Moholy-Nagy enunció el concepto que guiaría la investigación durante los próximos años: Teatro Total.

Este proceso que el historiador Steven Mansbach denominó visiones de totalidad<sup>37</sup>, suponía una fusión de estética, innovación tecnológica y conciencia social y política. El teatro fue empleado como un vehículo para la transmisión de propaganda política en convulso contexto de Weimar en los años veinte. Las representaciones basadas en la estética de la máquina y los principios cinéticos fueron empleados para funciones documentales e informativos por directores de vanguardia, entre los que destacó la figura de Erwin Piscator, cuyo empleo de la tecnología escénica estaba destinado a la activación política de las masas.

Estas dos líneas de investigación, en principio independientes, quedaron finalmente ligadas mediante la colaboración de Piscator con el director de la Bauhaus Walter Gropius en el proyecto del Teatro Total, síntesis última de la integración de arte y técnica en la República de Weimar.

## 2.1

### El Teatro Total en la Bauhaus

*La República de Weimar y la Bauhaus*

#### 2.1.1. ARTE Y TÉCNICA: UNA NUEVA UNIDAD

*El abandono del Expresionismo en la Bauhaus*

La Bauhaus estuvo representada en la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik de Viena por los profesores Lothar Schreyer, Oskar Schlemmer y László Moholy-Nagy y los alumnos Kurt Schmidt, George Adams Teltscher y Theodor Bogler. Pese a que la institución había sido fundada recientemente, solamente cinco años antes de la exposición vienesa, la Bauhaus se encontraba en ese momento en pleno proceso de reformulación.

En 1924 Lothar Schreyer, director del Taller de Teatro desde 1921, ya no formaba parte de la plantilla docente tras su renuncia en 1923. Schreyer era un representante de la primera etapa de la Bauhaus, claramente influenciada por el Expresionismo, al que se vinculaba gran parte del profesorado en sus primeros años. Walter Gropius había decidido fortalecer el vínculo de la escuela con la vanguardia artística alemana, recurriendo a artistas vinculados núcleo expresionista berlinés que se concentraba en la galería *Der Sturm*, propiedad de Herwarth Walden. Esta galería, editorial y agencia cultural también era el punto de encuentro de la vanguardia artística alemana y europea en Berlín:

*walden, cuya revista, editorial y galería de arte operaban bajo el título de der sturm, fue un pionero defensor de pechstein, kirchner, nolde, schmidt-rottloff, kokoscha, franz marc, archipenko, boccioni, campendonk, marc chagall, delaunay, albert gleizes, fernand léger, august macke, jean metzinger, molzahn y schwitters. También tiene un interés especial para nosotros, señalar a los maestros de la bauhaus incluyendo a feiningner, kandinsky y klee, y los antiguos profesores johannes itten, georg muche, lothar schreyer y moholy-nagy también pasaron por der sturm, que publicó "glasarchitektur" de scheerbart y los trabajos de august stramm (sic).<sup>3</sup>*

El Expresionismo parecía una elección idónea en ese momento al tratarse de un movimiento de vanguardia antiacadémico, espiritual y de origen alemán. Gropius conformó inicialmente una plantilla docente joven y cosmopolita, entre los que se encontraban los alemanes Lyonel Feininger, Georg Muche y Lothar Schreyer y también artistas extranjeros como el ruso Wassily Kandinsky o los suizos Paul Klee y Johannes Itten. Precisamente Itten adquirió un gran protagonismo en esta primera etapa y fue considerado como la personalidad más influyente entre el alumnado de la plantilla docente de la escuela. Desde su ingreso, recomendado por Alma Mahler, la esposa de Gropius, e incorporación al Vorkurs<sup>4</sup> Itten promovió la liberación de las concepciones materialistas y racionales, promoviendo una actividad creativa basada en la introspección e individualidad:

*Comprendí que el pensamiento introspectivo y la energía espiritual deben compensar nuestro punto de vista orientado hacia la tecnología, hacia el exterior.<sup>5</sup>*

Apoyado en sus ideas, presencia mística y temperamento, la influencia de Itten se hizo notar en el alumnado y el programa docente de la Bauhaus. Siguiendo sus pasos muchos de sus alumnos fueron aproximándose al mazdeísmo, conformando un grupo expresionista, espiritual y metafísico tanto en sus acciones como en su apariencia, cuyas acciones tenían su punto álgido en la clase de los sábados basada en la respiración, la relajación, la dieta vegetariana,... Los testimonios de los estudiantes permiten constatar esta veneración a Itten, como esta declaración de Paul Citroen años después de su paso por la escuela:

*Para aquellos de nosotros que pertenecían al círculo mazdeísta, Itten desprendía una radiación especial. Se la podría llamar incluso santidad. Uno se sentía inclinado a dirigirse a él susurrando; nuestra veneración era inmensa.<sup>6</sup>*

Esta unión espiritual en torno a Itten provocaba cierto desconcierto en Weimar y en la propia escuela e incluso Walter Gropius se mostraba contrario a esa veneración y comportamiento extravagante. Más allá de esta circunstancia, la vinculación de la escuela con el Expresionismo empezó a ponerse en cuestión. En medio de una sociedad convulsa y cambiante pasó ser considerado como un estilo anacrónico y excesivamente romántico, alejado de las aspiraciones sociales y políticas de la época y de las intenciones programáticas de la escuela, enfocadas a la integración de artes y oficios.

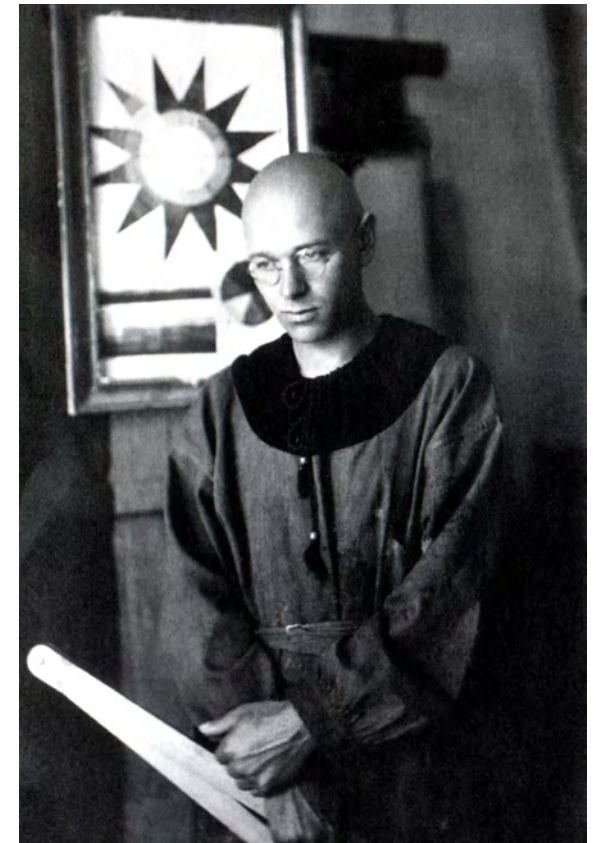


Fig.2.1.01.

<sup>1</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, op. cit., pp. 24-26.

<sup>2</sup> MANSBACH, Steven A., *Visions of Totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1978.

<sup>3</sup> KÁLLAI, Ernő, "Herwarth Walden", en Forgács, Éva, *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, Gante: Los Angeles Country Museum of Art + MIT Press + Snoeck-Ducaju & Zoon, 2002, p. 467.

<sup>4</sup> Curso de iniciación.

<sup>5</sup> ITTEN, Johannes, "Mein Vorkurs", en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2002, p. 172.

<sup>6</sup> CITROEN, Paul, "Mazdaznan at the Bauhaus" en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., p. 168.





Fig.2.1.02.

Fig.2.1.01. Johannes Itten fotografiado por Paul Stockmar, Weimar, 1921.

Fig.2.1.02. Joost Schmidt, Cartel Staatliches Bauhaus Ausstellung, 1923.

Fig.2.1.03. Theo van Doesburg, La Bauhaus invadida por De Stijl, fechada el 12 de Septiembre de 1921.

Postal del edificio de la Bauhaus de Weimar con notas manuscritas por van Doesburg. Este documento muestra la intención y ambición del holandés de utilizar a la Bauhaus como foco de propagación del movimiento De Stijl.

Fig.2.1.04. Johannes Itten (al piano) y Oskar Schlemmer en el estudio de Itten en Stuttgart, 1915.

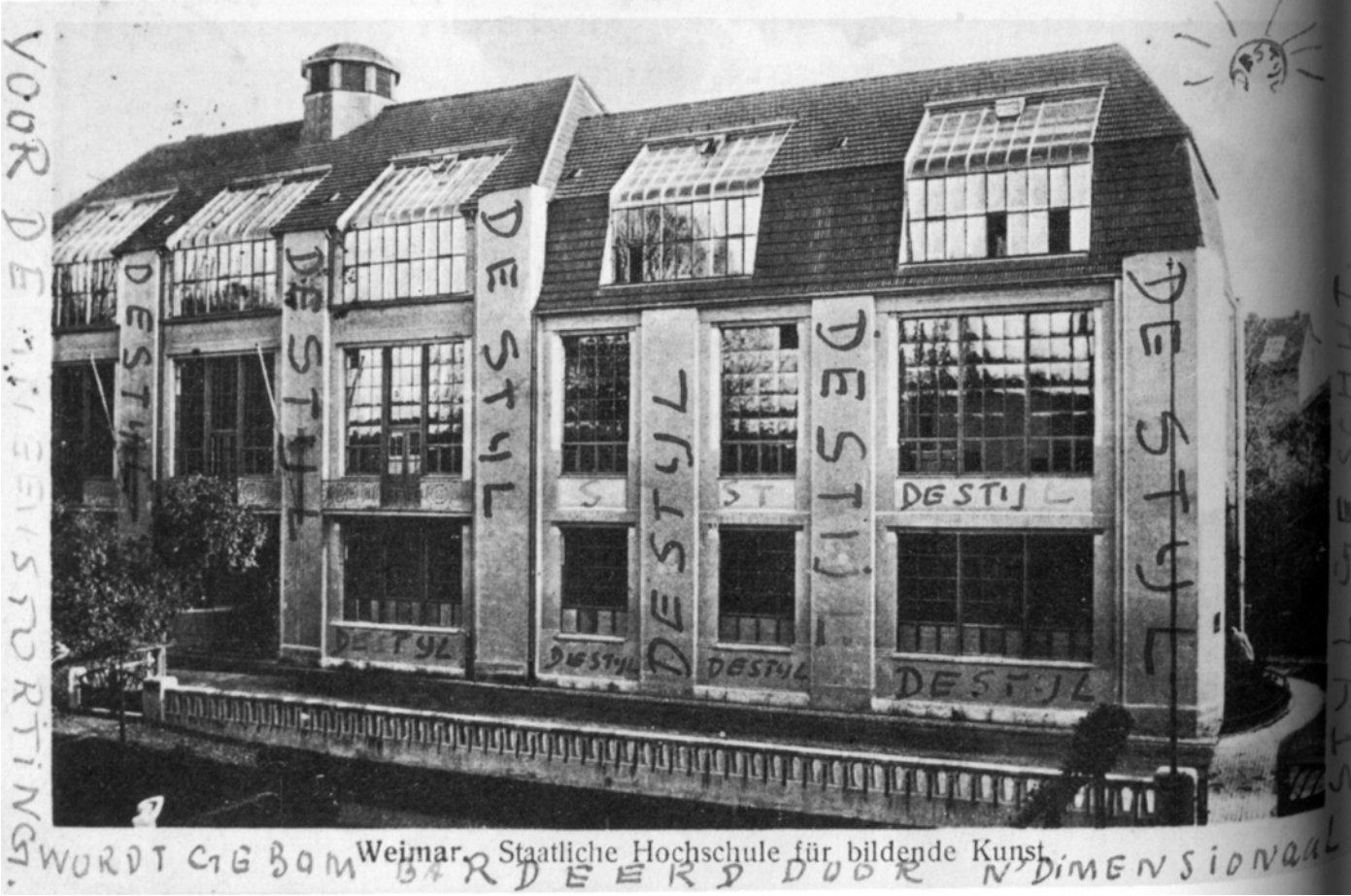


Fig.2.1.03.

Otros movimientos de vanguardia se aproximaron a la Bauhaus y empezaron a reclamar un cierto protagonismo. En este sentido, debe destacarse la visita del líder del grupo De Stijl, Theo Van Doesburg, a la Bauhaus invitado por Walter Gropius en Enero de 1921 para impartir una conferencia. Van Doesburg, conocedor de las teorías y medios empleados por Itten se presentó como una opción radicalmente diferente: donde Itten situaba al individuo, el espíritu y el sentimiento, él situaba la objetividad, la razón, el orden moderno, traducido en su lenguaje compositivo abstracto, geométrico, de formas puras y colores primarios. La propuesta de Van Doesburg proponía también una relación diferente con el proceso de creación, la estética y la máquina<sup>7</sup>. Andor Weininger, alumno de la Bauhaus en ese momento, recordaba así los discursos de Van Doesburg en la Bauhaus:

*Debeis trabajar para el mundo, no para vosotros mismos. Debéis eliminar de vuestra mente y de vuestro trabajo todo lo que sea individual. (...) Con Itten estáis detenidos en el romanticismo y no vivís en el presente. Yo vivo en el futuro. De Stijl es un movimiento destinado a construir el futuro.*<sup>8</sup>

Van Doesburg deseaba incorporarse a la plantilla docente de la Bauhaus y se estableció en Weimar con la intención de convertir a la escuela en el foco de expansión definitivo del Neoplasticismo. Sus ideas eran incompatibles con la espiritualidad mística e individualidad de Itten y éstas a su vez incompatibles con el deseo utópico de la unidad de proletariado y artista<sup>9</sup>. La situación de la Bauhaus en 1921 estaba simbolizada por la lucha abierta e irreconciliable entre estas dos personalidades en medio de una situación social, política y económica extrema e inestable, que amenazaba a una institución financiada y apoyada por el Gobierno, como la Bauhaus<sup>10</sup>.

Gropius empezó a considerar la posibilidad de un cambio de orientación que pasaba por el abandono del Expresionismo. Van Doesburg pretendía liderar este cambio, pero Gropius desconfiaba de su carácter autoritario y del excesivo protagonismo que pretendía para sí mismo y el Neoplasticismo.

Inicialmente y de cara a lograr la independencia económica y rentabilidad de la institución Gropius decidió reducir la influencia de Itten, retornando a los principios formulados por el Werkbund<sup>11</sup> y su alianza con la máquina y el mundo industrial. En 1916, tres años antes de la inauguración de la Bauhaus, Gropius había redactado su “Propuesta para la fundación de un instituto escolar como centro de consulta artística para la industria, el comercio y el artesanado”, una memoria dirigida al Ministerio de Estado del Gran Ducado de Sajonia, cuya finalidad sería la fundación de la Bauhaus. En ella Gropius mostraba su confianza en que la tecnología mejoraría la vida de los trabajadores y artistas y ayudaría a incrementar los beneficios de la industria con productos correctamente diseñados:

*Así como en los tiempos antiguos toda la masa de productos humanos se obtenía exclusivamente con el trabajo manual, actualmente sólo una mínima parte de las mercancías mundiales no se produce con la ayuda de máquinas, ya que cada vez es más firme la tendencia a acrecentar el rendimiento del trabajo mediante la introducción de medios mecánicos. Ante la amenaza de decadencia, que es consecuencia lógica de este proceso, el artista, de cuya competencia son los problemas de la forma y de sus desarrollos posibles en el mundo, sólo puede oponerse enfrentándose con inteligencia al medio más poderoso de la figuración moderna, a las máquinas de todo género, obligándose a sujetarse a su servicio, en vez de apartarse, aceptando el curso natural de las cosas. (...) El artista posee la capacidad de infundir el alma al producto inerte de la máquina (...). Su colaboración no es un lujo ni algo que se añada por gusto, sino que ha de ser un componente indispensable en la industria moderna.*<sup>12</sup>

El texto de Gropius deja clara su intención de fundar una escuela bajo los mismos principios que constituían la base del Werkbund de Muthesius: centros de formación, promoción e investigación patrocinados por el gobierno, cuya función sería tratar la integración de las labores artísticas y artesanales con las técnicas industriales. El nexo de unión esencial sería la máquina, impulsora de este proceso de cambio y del mundo moderno. Esta alianza conllevaría un profundo cambio estético, basado en la abstracción, la producción en serie, la fabricación modular y la integración de la máquina en el proceso. Una reforma conjunta del sistema educativo y productivo que debería llevar a la creación de una nueva sociedad.

Sin embargo, la Gran Guerra había cambiado radicalmente estos objetivos. Con Alemania destrozada material y moralmente, la creación de una nueva estética de la máquina, considerada entonces responsable de las catástrofes de la guerra, se convirtió en algo difícilmente asumible y anacrónico en plena Revolución. La caída del Kaiser y el Imperio Alemán, con la completa modificación de las estructuras políticas, sociales y económicas que supuso, dejaba en manos de la Revolución de Noviembre de 1918 la transformación y la regeneración espiritual del país. La caída de la monarquía entregó el poder a los partidos políticos socialistas que proclamaron la República Socialista Alemana, que se consolidaría con la proclamación de la Constitución del Deutsches Reich el 31 de julio de 1919 en Weimar. Esta ciudad, constituida en símbolo de la cultura alemana, dio a partir de entonces nombre a la República Socialista de Weimar. Sería también en esta ciudad y en medio de la convulsa situación política, social y económica, donde se fundó la Bauhaus el 12 de Abril de ése mismo año 1919.



Fig.2.1.04.

<sup>7</sup> HOCHMAN, Elaine S., “¿Qué ocurrió en Noviembre? El fin de la revolución y sus implicaciones para la Bauhaus” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., pp. 167-189.

<sup>8</sup> HOCHMAN, Elaine S., “¿Qué ocurrió en Noviembre? El fin de la revolución y sus implicaciones para la Bauhaus” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., pp. 174-175.

<sup>9</sup> La revista *De Stijl* había publicado una serie de artículos criticando la vinculación de la Bauhaus con el Expresionismo. Van Doesburg era un artista muy reconocido, cuya influencia era patente en la producción de la Escuela y cuyas ideas se vinculaban al nuevo espíritu que Gropius deseaba para la escuela.

<sup>10</sup> HOCHMAN, Elaine S., “¿Qué ocurrió en Noviembre? El fin de la revolución y sus implicaciones para la Bauhaus” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., pp. 167-189.

<sup>11</sup> El Werkbund había sido fundado por Hermann Muthesius en 1907, respondiendo al deseo del Kaiser Wilhelm II de potenciar la industria alemana situándola al nivel de la inglesa, la más avanzada del momento. Para ello Muthesius había sido enviado a Londres como agregado cultural de la embajada alemana, con la misión de estudiar los progresos tecnológicos y culturales. De esta forma Muthesius estudió los procesos de producción ingleses, así como los planteamientos teóricos del Arts and Crafts de John Ruskin y William Morris. El Werkbund asumió como tarea principal establecer una alianza entre arte y máquina, fundado en un sistema educativo que fomentase esta unión y que sería el origen del planteamiento de Gropius y la Bauhaus.

<sup>12</sup> GROPIUS, Walter, “Propuesta Para La Fundación De Un Instituto Escolar Como Centro De Consulta Artística Para La Industria, El Comercio Y El Artesanado”, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pp. 32-35.





Fig.2.1.05a.

Fig.2.1.05a. László Moholy-Nagy en el encuentro de Dadaístas y Constructivistas junto a Alfréd Kemény, El Lissitzky, Nelly y Theo van Doesburg, Werner Graeff, Cornelis van Eesteren, Hans Richter, Tristan Tzara y Jean Arp entre otros. Weimar, Septiembre de 1922.

Fig.2.1.05b. László Moholy-Nagy, Dessau, 1926.



Fig.2.1.05b.

En un breve período de tiempo la situación de Alemania había cambiado y, consecuentemente, también debería hacerlo la tarea que la Bauhaus habría de cumplir. El programa redactado por Gropius en 1916 respondía a las necesidades marcadas por un gobierno depuesto, un sistema económico hecho pedazos tras la guerra y una situación social había dado un vuelco con la Revolución de 1918. El objetivo ya no sería la unión de arte y máquina, sino de arte y proletariado, colaborando en la reconstrucción y transformación espiritual del país tras la Revolución, con lo que los principios del Werkbund no fueron incluidos en el manifiesto fundacional de la escuela de 1919. Sin embargo, cuando Gropius se propuso realizar un cambio programático en la Bauhaus, se dirigió de nuevo hacia el que había sido su impulso inicial, la vinculación de arte e industria:

*Hoy, una fuerza creativa está cubriendo una vez más su camino para restablecer un diálogo efectivo entre el artista, la industria y la máquina.*<sup>13</sup>

La reformulación del programa de la Bauhaus a principios de 1922 se plasmó en la consigna *Kunst und Technik eine neue Einheit*, es decir, *Arte y Técnica: una nueva unidad*. Alemania a pesar de haber perdido la Primera Guerra Mundial contaba con un notable desarrollo científico y tecnológico, apoyado en un desarrollo industrial y en la promoción de la modernidad por parte de las clases pudientes y dirigentes. Schlemmer y Gropius redactaron el nuevo programa-manifiesto, se buscaron alianzas con empresas de diversos sectores y se constituyó en Marzo la empresa *Bauhaussiedlung GmbH*, destinada a la producción industrial y a la construcción.

El nuevo programa se vio apoyado en el ámbito político por un cambio que favorecía sus ambiciones. Desde Septiembre de 1921 una coalición de las fuerzas políticas de izquierdas que agrupaban al Partido Demócrata, el Partido Socialdemócrata y al Partido Comunista, se hizo con el gobierno de Turingia<sup>14</sup>, donde se encontraba la Bauhaus. Esta coalición constituía el núcleo de poder más importante de izquierda alemán gobernando sobre la ciudad que había dado el nombre a la República de Weimar y que le valió el apelativo de la “Turingia Roja”. El gobierno de Turingia vio el cambio de programa de la Bauhaus como algo favorable a sus intereses, constituyendo el paradigma del nuevo sistema educativo, y le ofreció apoyo económico, lo que hizo que ambos estableciesen lazos y se favoreciesen mutuamente. Tanto Gropius como el gobierno pretendían mostrar los progresos de dicho cambio, de la manera más radical e inmediata posible y programaron una exposición que habría de mostrar los logros de la nueva orientación solamente un año después de su implementación.

El cambio de orientación de la Bauhaus, tuvo repercusión en la estructura docente de la Bauhaus, y llevó a Itten a abandonar la escuela al verse relegado a un papel secundario y a Theo van Doesburg a lanzar encendidas críticas contra la institución al no conseguir su propósito de entrar a formar parte del plantel docente de la escuela. Relegado el Expresionismo y rechazado el Neoplasticismo de Van Doesburg, la Bauhaus buscó una nueva alianza con el arte de vanguardia que debería servir como guía de las aspiraciones teóricas de la Escuela.

### 2.1.2. LÁZSLÓ MOHOLY-NAGY: EL CONSTRUCTIVISMO EN LA BAUHAUS

*Del Constructivismo Internacional al Constructivismo Dinámico.*

El primer período de la República de Weimar se había caracterizado por la inestabilidad y la incertidumbre se extendió hasta 1923, con la joven República debatiéndose entre monarquía, república democrática, socialismo o comunismo. Mientras, en el campo artístico, se producía un cambio progresivo de orientación e ideología, perdiendo fuerza el Expresionismo, tendencia artística dominante antes y justo después de la Primera Guerra Mundial, en favor del nuevo impulso artístico dominado por la máquina y su nueva estética, introducida inicialmente a través de los movimientos Cubista y Futurista. La firma del Tratado de Rapallo en 1922, que favorecía la colaboración y el libre intercambio entre las recientemente constituidas Unión Soviética y la República de Weimar, tuvo una importante repercusión en la conformación política y cultural de la joven República. En este contexto Berlín se convirtió en un punto de encuentro de la vanguardia artística europea y en el punto de penetración principal de la Vanguardia Artística Soviética en Europa<sup>15</sup>.

Estas influencias empezaron a hacerse patentes en la Bauhaus, donde un grupo de estudiantes liderados por el húngaro Farkas Molnár, formó un movimiento de apoyo al Constructivismo denominado KURI. El propio nombre del grupo era un acrónimo extraído de su manifiesto fundacional y correspondiente a las iniciales en alemán de las palabras constructivo, utilitario, racional e internacional<sup>16</sup>. El objetivo del grupo era promover la vinculación de la Bauhaus con el Constructivismo y la Vanguardia Rusa, por entenderla como la puerta hacia un mundo nuevo y dinámico, en consonancia con el nuevo programa de la Bauhaus. El siguiente fragmento de su manifiesto fundacional redactado en Diciembre de 1922 no deja lugar a dudas acerca de sus intenciones:

<sup>13</sup> HOCHMAN, Elaine S., “Del ingenio a los artilugios. La Bauhaus intenta cambiar” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., p. 196.

<sup>14</sup> Freistaat Thüringen.

<sup>15</sup> Exposiciones y encuentros como la Exhibición Rusa de Berlín de 1922, la Internacional Constructivista de Weimar de 1922 y visitas de personalidades como El Lissitzky, abrieron el camino para la penetración de la Vanguardia Rusa, apoyada por los movimientos políticos y artísticos de izquierda y amparados en el libre intercambio fruto del Tratado de Rapallo firmado entre la URSS y la República de Weimar.

<sup>16</sup> Este movimiento fue apoyado inicialmente por los alumnos húngaros de la Bauhaus, especialmente activos en estos años iniciales de la escuela en Weimar, Henrik Stefán, Hugó Johann, Andor Weininger y el propio Molnár, a los que se unieron alumnos alemanes como Kurt Schmidt, Walter Herzger, Paul Heberer, Otto Kahler, Franz Hessler, Walter Menzel y Otto Umbehre, así como los checos Heinrich Koch y R. Kossnich, el austríaco Georg Teltcher, el estonio Rudolf Paris y el turco Semich Rüstem, conformando el grupo de dieciséis firmantes del manifiesto KURI. BAIKAY, Éva, “Perception-Movement” en WEIBEL, Peter (ed.), *Beyond Art: A third culture. A comparative study in cultures art and science in 20th century Austria and Hungary*, Viena: Springer-Verlag, pp. 71-77.





Fig.2.1.06.



Fig.2.1.07.

Fig.2.1.06. László Moholy-Nagy, *Sin título*, *Ma*, vol. 6, nº5, 15 de Marzo de 1921.

Fig.2.1.07. László Moholy-Nagy, *Muelle de Carga*, 1918-1920.

8. *La Gesamtkunstwerk, en su más alto grado de creación humana es arquitectura. (...)*
9. *Esto es una síntesis en la que el hombre unirá piedra, cemento, hierro, vidrio, madera, los componentes de la naturaleza descompuestos; construyendo los espacios analizados de acuerdo a las leyes de la geometría. (...)*
11. *En lugar del objeto de perseguir los ideales utópicos del sentimiento (éticos y estéticos) establece objetos materiales (cosas tangibles) y es por lo tanto racional. (...)*
13. *Es importante recalcar el concepto de construcción, el KURI, con el fin de que no descienda al nivel de un juego de palabras jugado por formas de arte destructivas o se convierte en la señal de sus propias empresas.*
14. *Sin embargo debemos inaugurar literalmente nuevos edificios. (...)*
22. *KURI une los logros de la tecnología con los del arte.*
23. *Finalmente debemos tener una obra mecanizada, una arquitectura en movimiento alterando constantemente sus formas. (...)*
25. *Lo accidental será reemplazado por lo regular. Lo decorativo y expresivo será reemplazado por lo Constructivo, Utilitario, Racional, Internacional... Larga vida al nuevo cubo: **KURI** –la primera casa en forma de cubo del mundo.*<sup>17</sup>

En resumen el manifiesto proponía el abandono del Expresionismo, el simbolismo y la espiritualidad que se habían instalado en la Bauhaus desde su fundación en 1919 y promovía en su lugar la vinculación con la máquina y el Constructivismo. La actividad del grupo obtuvo sus frutos cuando Walter Gropius decidió la contratación de un nuevo maestro para la Bauhaus el húngaro László Moholy-Nagy, de nuevo procedente de la galería berlinesa Der Sturm de Herwath Walden.

La carrera artística de Moholy-Nagy se había visto impulsada desde que se instaló en Alemania a donde llegó procedente de su Hungría natal en 1920, tras el fracaso de la revolución húngara liderada por el comunista Béla Kun. En Berlín entró en contacto con diferentes movimientos artísticos en los cuales buscará su expresión personal, pasando por el Expresionismo, el mecano-Dadá o el arte Merz de Schwitters, antes de aproximarse al Constructivismo<sup>18</sup>. Sus primeras obras en Berlín reflejan un acercamiento a la estética industrial y tecnológica, plasmasdos en una serie de obras dedicados a la representación de paisajes urbanos. 1922 fue un año clave en la formulación de los principios que llevaron a Moholy-Nagy a la definición de su estilo personal. Durante ese verano Moholy-Nagy escribió dos textos que condensan los principios clave que guiarán sus trabajos venideros: “Producción-Reproducción”<sup>19</sup> y “Sistema de Energía Dinámico-Constructivo”<sup>20</sup>.

En “Producción-Reproducción”, Moholy-Nagy realizaba un alegato a favor del arte como una disciplina capaz de sobrepasar el ámbito de la mera reproducción de imágenes o ambientes, para convertirse en un elemento activo en la producción artística:

*Dado que la producción –creación productiva- está ante todo servicio de la constitución humana, debemos intentar que los aparatos (medios) que hasta hoy sólo han sido empleados con fines de reproducción, se apliquen con fines productivos.*<sup>21</sup>

Moholy-Nagy pretendía que la tecnología actuase como un elemento capaz de ampliar las capacidades de los sentidos humanos, algo que cambiaría la manera de crear la obra de arte y a su vez la forma en que se percibiría. La máquina pasaba, en sus manos, a formar parte activa en el proceso de creación de la obra de arte. El arte es la conexión entre los aparatos funcionales y las sensaciones y percepciones que tiene el sujeto. Este artículo centra su argumentación en la fotografía<sup>22</sup> aunque sería el origen de una reflexión que posteriormente se expandirá a muchos otros ámbitos y medios con los que Moholy-Nagy experimentó a lo largo de su carrera. Ese mismo año 1922, Moholy-Nagy encargó por teléfono cinco cuadros de porcelana esmaltada a una empresa de rótulos. Teniendo delante las muestras de colores de la fábrica, esbozó sus pinturas sobre papel milimetrado. Al otro lado de la línea, el fabricante trazó el dictado de Moholy-Nagy sobre una hoja idéntica<sup>23</sup>. La finalidad de esta experiencia, además de rendir homenaje al universo mecánico y tecnológico y haciendo eco de las tesis ulteriores de Walter Benjamin<sup>24</sup>, demostrar que en la era industrial las distinciones entre arte y no arte, o entre artesanía y producción mecanizada ya no son pertinentes, y que ha llegado el momento de efectuar una verdadera revisión conceptual.

También en 1922, escribió en colaboración con Alfréd Kemeny, el manifiesto “Sistema de Energía Dinámico-Constructivo” publicado en Diciembre en *Der Sturm*. Este escrito mantiene su alegato a favor del arte productivo y tecnológico, pero añadiendo el dinamismo como elemento esencial en la configuración de la obra de arte moderna, frente a la concepción estática del arte clásico. El texto también prescinde del concepto “obra de arte” y, en su lugar, emplea el término “construcción”:

*Debemos, por lo tanto, reemplazar el principio estático del arte clásico con el principio dinámico de la vida universal. En la práctica: en vez de la construcción material estática (relaciones de material y forma), tenemos que organizar una construcción dinámica (constructividad vital, relaciones de energía), en que el material funciona simplemente como un transportador de energía.*<sup>25</sup>

<sup>17</sup> MOLNÁR, Farkas, “KURI Manifestum Út” en FORGÁCS, Éva, *Between Worlds: A Sourcebook of Central European...*, op. cit., pp. 455-457.

<sup>18</sup> BOTAR, Oliver A. I., *Technical Detours. The Early Moholy-Nagy reconsidered*, Nueva York: Art Gallery of the Graduate Center, The City University of New York, catálogo de exposición, 2006, pp. 129-144.

<sup>19</sup> MOHOLY-NAGY, László , “Produktion-Reproduktion”, *De Stijl*. La Haya: 1922, nº7, pp. 97-100.

<sup>20</sup> MOHOLY-NAGY, László y KEMÉNY, Alfréd, “Dynamisch-Konstruktives Kräftesystem: Manifesto der kinetischen Plastik”, *Der Sturm*. Berlín, 1922, nº13, pp. 9-12.

<sup>21</sup> MOHOLY-NAGY, László , “Produktion-Reproduktion”, *De Stijl*, nº7, La Haya, 1922 en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, pp. 117-120.

<sup>22</sup> “El aparato fotográfico fija fenómenos lumínicos por medio de una placa de bromuro de plata colocada en la cara posterior de la cámara. Hasta la fecha hemos empleado esta actividad del aparato solamente de un modo secundario: para fijar –reproducir- objetos individuales a partir de la manera en que reflejan o absorben la luz. Si queremos aprovechar al máximo, también en este caso, las características de los elementos, debemos emplear la sensibilidad a la luz de la placa de bromuro de plata para captar y fijar los fenómenos lumínicos –momentos de juegos de luces- creados por nosotros mismos con la ayuda de dispositivos con espejos o lentes, etcétera.” Ibidem.

<sup>23</sup> VÉLEZ, Gonzalo y ZELICH, Cristina, (ed.), *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía. László Moholy-Nagy*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 25.

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter, “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée”, *Zeitschrift für Sozialforschung*. París: 1936, pp. 40-68. Versión consultada en castellano en BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

<sup>25</sup> MOHOLY-NAGY, László y KEMÉNY, Alfréd, “Sistema de Energía Dinámico-Constructivo” en KOSTELANETZ, Richard, *Moholy-Nagy*, Nueva York: Praeger Publisher, 1970, p. 29.



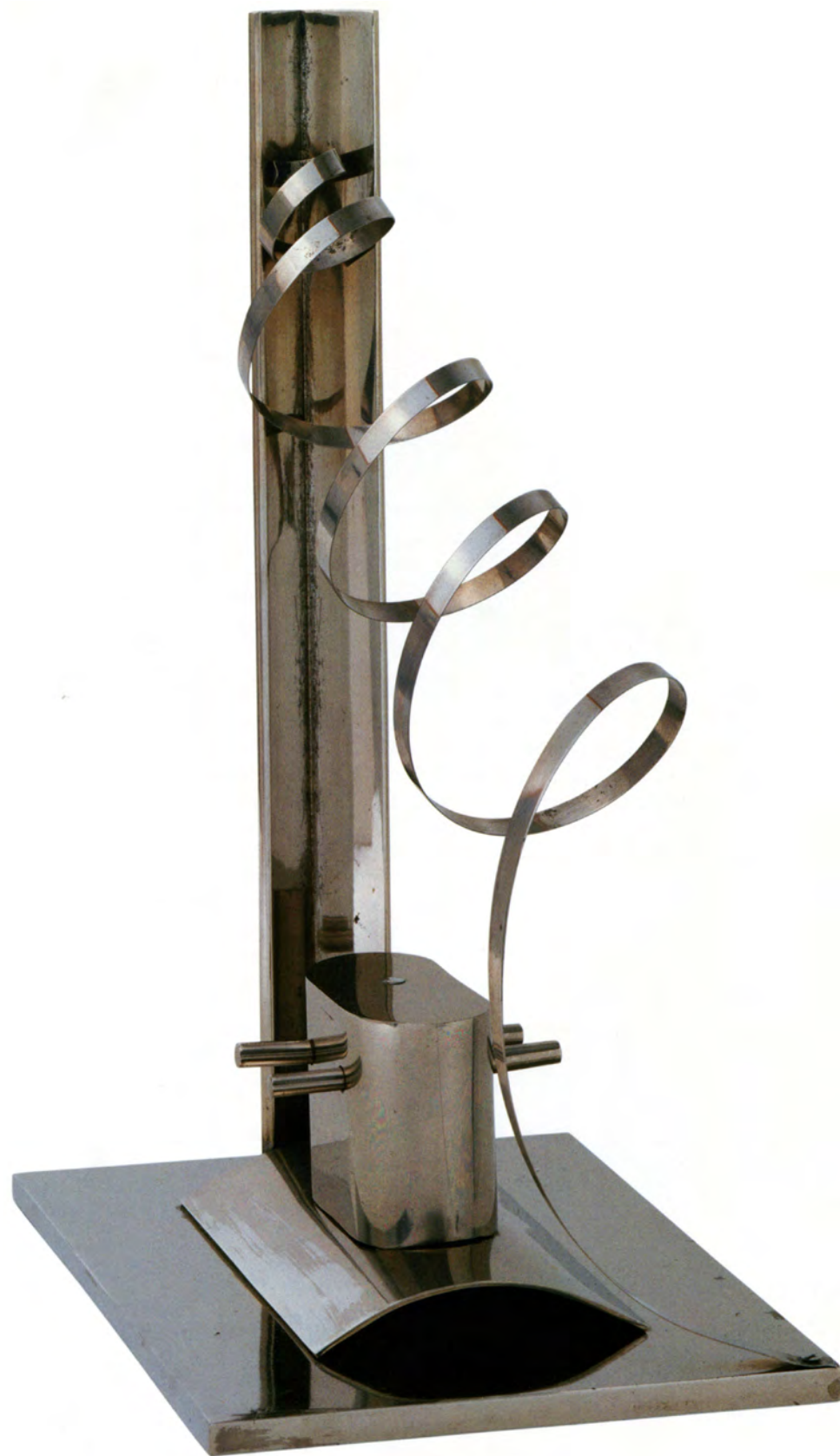


Fig.2.1.08. László Moholy-Nagy, *Nickel Konstruktion*, 1921.

Fig.2.1.08.

El origen de esta vinculación de arte y dinamismo, estaría en el “Manifiesto Realista” de Naum Gabo y Antoine Pevsner, redactado y publicado en 1920, quienes incluso llegaron a acusar de plagio a Moholy-Nagy y Kemény. Pese a que resulta difícil negar la vinculación de ambos manifiestos, el de los húngaros añade una cuestión de especial relevancia para esta investigación: la participación activa del sujeto que percibe la obra de arte. La mecánica se convierte en la concepción de Moholy-Nagy y Kemény únicamente en un medio de investigación para obtener efectos dinámicos puros, que son el fin último y no la exaltación de las características y estética de la máquina:

*Llevado más lejos, la construcción única dinámica lleva al SISTEMA DE ENERGÍA- DINÁMICO-CONSTRUCTIVO, con el que, el espectador, hasta ahora receptor en su contemplación de los trabajos artísticos, sufre una potenciación de sus poderes mayor que nunca y se convierte en un factor activo en este juego de fuerzas.(...) Los proyectos iniciales para un sistema de energía dinámico-constructivo están limitados a dispositivos experimentales y demostrativos que permitan probar las conexiones entre materia, energía y espacio. A continuación vendrá el uso de los resultados experimentales para la creación de trabajos artísticos con mayor libertad de movimiento (libres de movimiento mecánico y técnico).*<sup>26</sup>

La producción teórica de Moholy-Nagy se vio acompañada por un cambio de orientación de su producción artística que le llevó a aproximarse al Constructivismo, abandonando experiencias previas vinculadas al Dadá y al arte Merz de Schwitters. La galería berlinesa *Der Sturm* organizó una exposición conjunta de los húngaros László Péri y Moholy-Nagy en Febrero de 1922 en la que se pudo apreciar esta evolución. Moholy-Nagy presentó a esta exposición colección no unitaria que mostraba el proceso de investigación que el autor estaba realizando en ese momento, buscando conformar una expresión material a la vez que formulaba los principios teóricos anteriormente comentados. Junto a una serie de ilustraciones vinculadas al mecano-Dadá, presentó una colección de obras de clara orientación constructivista: pinturas geométricas abstractas, montajes en relieve y construcciones libres que atrajeron la atención del público y la crítica de la época. El Lissitzky tras visitar la exposición le dedicó un artículo en el número 3 de su revista *Vjeshch/Gegenstand/Objet*:

*Hace poco tiempo fue posible ver la obra de dos húngaros (en la Galería Der Sturm). Debido al impacto de la Revolución Rusa, su arte se desarrolla hacia nuestra influencia. Moholy-Nagy ha ido más allá del Expresionismo Alemán y está intentando acercarse a la Construcción. Desde la caduca no objetividad Alemana, emerge la geometría pura de Moholy y Péri. Desde las construcciones pintadas en lienzo ellos van más allá hacia el espacio y el material.*<sup>27</sup>

El Lissitzky se refería en su artículo a obras como la titulada *Nickel-Konstruktion*<sup>28</sup>, una pieza metálica pulida y brillante, conformada por una espiral que parte de la base rectangular y asciende inclinándose hasta conectarse a un elemento vertical, sobre una base maciza, que parece inspirada compositivamente por el “Monumento a la III Internacional” de Tatlin. Sin embargo y a pesar de la innegable influencia del Constructivismo en la obra de Moholy-Nagy y sus compatriotas húngaros, sus obras y manifiestos mostraban una peculiar formulación que dio lugar a una variante denominada Constructivismo Dinámico, que desarrollaba los conceptos teóricos del “Manifiesto Realista” y del “Sistema Constructivo-Dinámico”<sup>29</sup>.

El éxito de esta exposición convirtió al estudio de Moholy-Nagy en un punto de encuentro de la vanguardia artística berlinesa al que asistían artistas como El Lissitzky, Schwitters o Hausmann. Su actividad entusiasta y su reconocimiento despertaron la curiosidad de Walter Gropius, que poco después de conocerle en la galería Der Sturm le propuso ocupar la plaza vacante dejada por Johannes Itten como profesor del Vorkurs y el Taller de Metal, con lo que Moholy-Nagy se incorporó a la Bauhaus en Marzo de 1923.

Este nombramiento supuso el abandono del Expresionismo<sup>30</sup> y oficializó el rechazo de la Bauhaus al ingreso de Theo Van Doesburg, a la vez que el Constructivismo se accedía a la Bauhaus, con lo que el KURI vio cumplido su objetivo y perdió fuerza hasta su disolución<sup>31</sup>.

Tras estos cambios, la influencia pasada de Itten y el Neoplasticismo se vieron sustancialmente reducidos, iniciándose un nuevo camino orientado a la mayor presencia de la máquina en sus múltiples manifestaciones<sup>32</sup>: abstracción, industrialización, dinamismo, mecanización, nuevos materiales producidos en serie,... todo aquello que el progreso mecánico y científico traían asociado. Así, los talleres que Moholy-Nagy dirigía y colaboraba, buscaban nuevas composiciones dinámicas en las que se fomentaba la experimentación con los materiales, la incidencia de la luz, la transparencia,... en la búsqueda de una expresión formal correspondiente a la era de la máquina y sus avances tecnológicos para acercarse al mundo de la producción industrial a través de una incesante experimentación.

<sup>26</sup> MOHOLY-NAGY, László y KEMÉNY, Alfréd, “Sistema de Energía Dinámico-Constructivo”, op. cit., p. 29.

<sup>27</sup> EL LISSITZKY, Lázár, *Vjeshch/Gegenstand/Objet*, nº3, 1922 en BOTAR, Oliver A. I., *Technical Detours. The Early Moholy-Nagy reconsidered*, op. cit., p. 130.

<sup>28</sup> László Moholy-Nagy, *Nickel-Konstruktion*, 1921, The Museum of Modern Art, Nueva York. Originalmente la escultura fue titulada *Nickelplastik mit Spiral*, un título más descriptivo de su forma, pero que pasó a ser conocida como construcción de níquel, título que conserva hoy en día la pieza en el MoMA de Nueva York.

<sup>29</sup> VON WIESE, Stephan, “Berlín 1922: Construction is set into Motion. Moholy-Nagy – Péri – Eggeling – Buchholz” en HECKMANN, Friedrich W., *Erich Buchholtz*, Colonia: Wienad Verlag, 1978, p. 40.

<sup>30</sup> El abandono del Expresionismo en la Bauhaus no se plasmó únicamente en la marcha de Itten, sino también en las críticas y el abandono de otros alumnos y profesores como fue el caso de Lothar Schreyer, director del Taller de Teatro de la Bauhaus, sustituido por Oskar Schlemmer en el mismo año, justo antes de la celebración de la “Semana de la Bauhaus” .

<sup>31</sup> BAIKAY, Éva, “Perception-Movement” en WEIBEL, Peter (ed.), *Beyond Art: A third cultura. A comparative study...*, op. cit., pp. 71-77.

<sup>32</sup> Resulta interesante la opinión de Lyonel Feininger, que cuando se oficializó la incorporación de Moholy-Nagy le definió como un personaje que aportaría “solo óptica, mecánica e interrupción de la antigua pintura estática”, lo que muestra claramente la vinculación del húngaro y la máquina para sus contemporáneos.



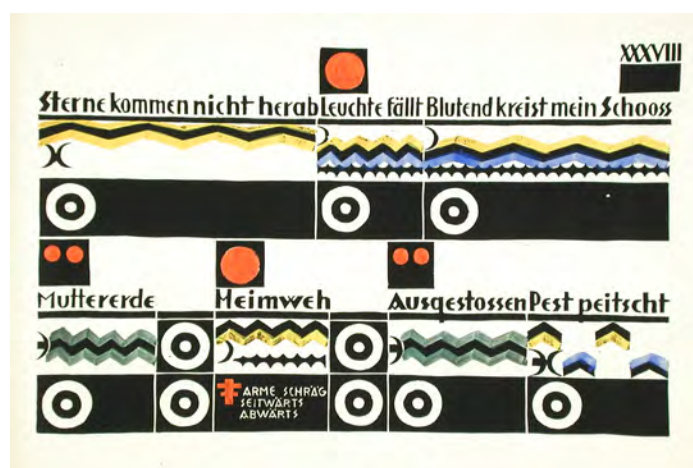


Fig. 2.1.09.

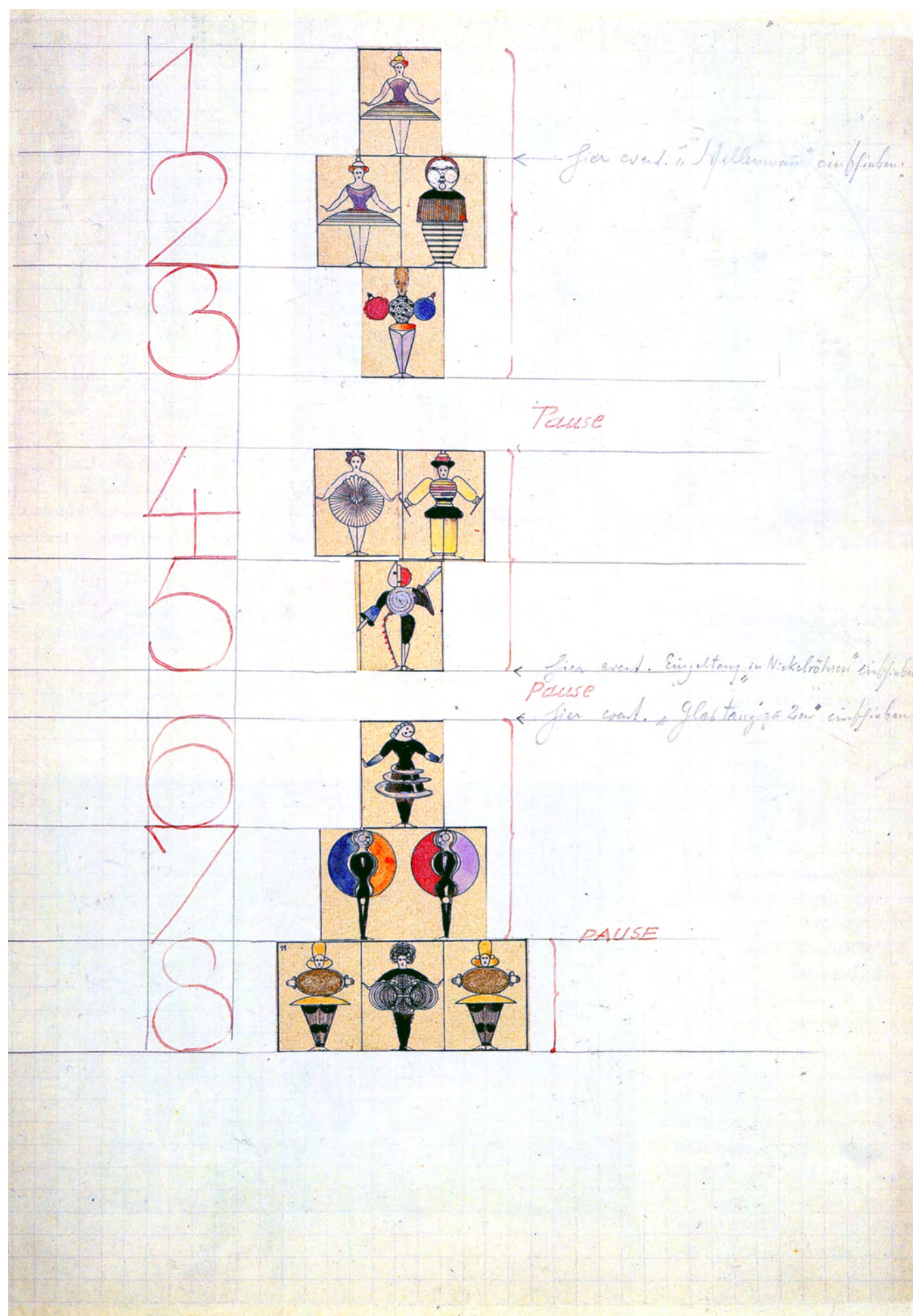


Fig. 2.1.10.

Fig. 2.1.09. Lothar Schreyer, Sin título, 1920.

Fig. 2.1.10. Oscar Schlemmer, El Ballet Triádico, Plano de figuras. 1927, 2ª hoja de cuaderno del director Hermann Scherchen, lápiz y acuarela sobre un esquema impreso, 30 x 21 cm, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer.

Fig. 2.1.11. Lothar Schreyer, El hombre lascivo. 1918, figurín del espectáculo de marionetas Nacimiento, Schiller-Nationalmuseum, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.



### 2.1.3. EL TALLER DE TEATRO DE LA BAUHAUS.

*La formulación del Teatro Total, 1925.*

El cambio radical de orientación de la Bauhaus, desprendiéndose del carácter espiritual y metafísico vinculado al Expresionismo, afectó a la institución globalmente y se hizo notar en la organización y producción de los talleres en general y del de teatro en particular.

El Taller de Teatro había sido creado dos años después de la inauguración de la Bauhaus, en 1921. Inicialmente la dirección fue asumida por Lothar Schreyer<sup>33</sup>, licenciado en derecho e historia del arte. Su vinculación al teatro provenía de su trabajo en la Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo y en la galería *Der Sturm* de Herwarth Walden donde se dirigió el teatro experimental expresionista *Sturm-Bühne*, entre 1918 y 1921, cuando se incorporó a la Bauhaus. Bajo su dirección el Taller de Teatro se caracterizó por restar importancia al lenguaje y la música como ejes conductores de la representación, siendo sustituidos por la abstracción y el simbolismo. En 1916 Schreyer escribió en *Der Sturm*:

*Las formas básicas (del teatro) son los cuerpos y planos matemáticos. Sus colores primarios son negro, azul, verde, rojo, amarillo y blanco. (...) El color en movimiento es la luz o un cuerpo en movimiento. Un cuerpo en movimiento es la forma en movimiento. El movimiento del cuerpo transforma el espacio.*<sup>34</sup>

Schreyer componía partituras geométricas a modo de jeroglíficos dispuestos en tres filas, dedicadas a palabra, música y movimiento, teniendo en cuenta que la palabra y la música eran considerados elementos capaces de aportar ritmo en lugar de significado, como ocurría en las *seratas* Futuristas o en la obra de dadaístas como Kurt Schwitters o Raoul Hausmann. Sin embargo la obra de Schreyer permanecía ligada al Expresionismo y a la temática mística que se impregnaba sus montajes escénicos para obras como *Crucifixión*, estrenada en la Bauhaus en 1920.

*Nosotros iniciamos una aventura espiritual durante un período difícil. La Bauhaus se había convertido en el bastión del Expresionismo, que tomamos como la señal de la decadencia mundial. En nuestro trabajo artístico, estábamos deprimidos por la cantidad de opiniones que confluían en la Bauhaus. (...) Las enseñanzas mazdeístas de Johannes Itten traían consigo antroposofía, teología, Catolicismo y espiritualismo, todos ellos asentados en la esperanza de un nuevo mundo.*<sup>35</sup>

En el momento en el que se hizo efectivo el cambio de programa de la Bauhaus, se desataron tensiones en el Taller de Teatro que estallaron durante el montaje de la obra *Mondspiel*, elegida para ser representada en la exposición de 1923. En medio de esta convulsa situación Schreyer presentó su dimisión y abandonó la Bauhaus en Marzo de 1923.

Antes de la dimisión de Schreyer Walter Gropius había iniciado la reformulación de los objetivos del Taller de Teatro. En un borrador escrito a finales de 1922 vinculó el objetivo del taller al de la propia Bauhaus, integrando a todas las artes y oficios en la creación de una nueva arquitectura teatral que respondiese a las características del mundo moderno. En este escrito se propone el estudio del espacio y los medios disponibles en la escena para su posterior reformulación, tratando de construir un espectáculo dinámico a través del uso del color, la luz, el movimiento y el sonido:

*El ámbito de nuestro trabajo comprende todos los sectores de la creación artística, bajo la dirección de la arquitectura. También trabajamos en el desarrollo del teatro. (...) Un espacio en movimiento, vivo, artístico sólo pueden crearlo aquellos cuyo saber y cuya habilidad técnica obedezcan a todas las leyes naturales de la estática, de la mecánica, de la óptica y de la acústica, y que en el dominio de todas estas disciplinas encuentren el medio idóneo para dar vida y cuerpo a la idea espiritual que llevan dentro de sí. (...) El elemento fundamental de nuestra escenografía es la aplicación deliberada de las leyes de la mecánica, de la óptica y de la acústica.*<sup>36</sup>

El texto de Gropius incide especialmente en la necesidad de construir un espacio arquitectónico que fomente la unión de las artes y permita reformular la tipología arquitectónica teatral estableciendo una nueva relación entre escena y auditorio. Gropius, que seguramente conocía la propuesta del teatro circular de Behrens en cuyo estudio había colaborado entre 1907 y 1910, planteó como principio el rechazo de la caja escénica y la tipología teatral italiana, mayoritarias en los teatros existentes en la época, para proponer una línea de investigación basada en el retorno al teatro circular clásico y a la representación tridimensional:

*En nuestro trabajo tiene una importancia particular el problema arquitectónico del espacio teatral. El escenario actual, profundo, que permite que el espectador vea a través del proscenio, como a través de una ventana, lo que sucede en el otro mundo, el mundo del teatro, y que se separa de él por medio de un telón, ha sustituido casi totalmente aquel teatro circular de los antiguos que formaba una unidad espacial indivisible con el espacio del espectador y que por así decirlo sumergía al espectador en la acción teatral, en lugar de mantenerlo separado de ella. El problema espacial de la caja escénica es la bidimensionalidad; el campo visible delimitado por el marco del escenario viene a ser como un plano óptico comparable a la pantalla cinematográfica o a una pintura enmarcada. En cambio, el problema del teatro circular es un problema tridimensional; la superficie sobre la que tiene lugar la acción escénica queda sustituida por un espacio escénico en el que se mueven cuerpos tridimensionales.*<sup>37</sup>



Fig.2.1.11.

<sup>33</sup> Lothar Schreyer /1886-1966/

<sup>34</sup> FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter (ed.), *Bauhaus*, Postdam: H. F. Ullmann, 2006, p. 539.

<sup>35</sup> SCHREYER, Lothar, “Esperanza para un nuevo mundo”, en NEUMANN, Eckhard, *Bauhaus & Bauhaus people*, Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1993, p. 74.

<sup>36</sup> GROPIUS, Walter, “Borrador de panfleto informativo del teatro de la Bauhaus” 20/10/1922, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 75-76.

<sup>37</sup> Ibídem.





Fig.2.1.12.



Fig.2.1.13.



Fig.2.1.14.

Fig.2.1.12. Fotografía realizada por Robert Binnemann de la *Metalltanz* de Oskar Schlemmer en la que aparece la bailarina Karla Grosch, 1929.

Fig.2.1.13/14. Oskar Schlemmer, El vestuario del *Ballet triádico* en la revista teatral del Nuevo Metropol 1926, Berlín.

Fig.2.1.15. Oskar Schlemmer, *Danza gestual III*, 1927.

Imagen de la representación con Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff y Walter Kaminsky, fotografía de Erich Consemüller, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer.

Fig.2.1.16. Oskar Schlemmer, *Danza de los aros*. 1928, imagen de la representación con Manda von Kreibitz, fotografía de T. Lux Feininger, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer.



El programa de Gropius situaba la investigación del Taller de Teatro en la línea de vanguardia de la arquitectura teatral europea, ya que debe señalarse que este borrador de programa fue redactado a finales de 1922, antes de que propuestas vanguardistas como la de Kiesler o Moreno fuesen formuladas. El objetivo del Taller de Teatro, a partir de entonces sería la definición de una arquitectura teatral abierta, circular y tridimensional:

*Nos proponemos incluir en nuestro trabajo esta importante cuestión, hoy en día tan descuidada, del teatro circular y ponerlo en práctica.*<sup>38</sup>

El encargado de dirigir este proceso de transición tras la dimisión de Lothar Schreyer fue el alemán Oskar Schlemmer<sup>39</sup>, que escribía acerca de este cambio:

*El teatro de la Bauhaus, dirigido desde siempre por Lothar Schreyer, ha fracasado estrepitosamente, siendo criticado tanto por profesores como por alumnos. Acto seguido Schreyer abandona la Bauhaus. La consecuencia de ello es que ahora han acudido a mí como candidato a sucederle y, como persona acreditada en repetidas ocasiones, me han encargado que para la exposición del próximo verano haga esto y aquello en el ámbito teatral.*<sup>40</sup>

La elección de Schlemmer estaba justificada por el cambio de orientación que Gropius pretendía para la escuela y para el Taller de Teatro y por un paralelismo entre la obra reciente de Schlemmer y los objetivos que el director había planteado recientemente para el taller: mientras Gropius proponía un retorno a la forma original circular del edificio teatral, la creación teatral de Schlemmer se centraba en el uso de la danza teatral que para él era la “*forma original de la ópera y el drama, a partir de la cual se desarrollaron ambos*” y no ser además un medio “*agobiado por la radiación como les ocurre a ambos, ni está obligada por la palabra, el sonido y los gestos y está pues libre y predestinado para calar lo nuevo, con tiento en los sentidos*”<sup>41</sup>. Schlemmer había estrenado el 30 de Septiembre de 1922 en el Württembergischer Landestheater de Stuttgart el *Ballet Triádico*<sup>42</sup>. Este espectáculo de danza había sido creado por Schlemmer y los bailarines Albert Burger y Elsa Hötzel, fervientes admiradores del método de Jacques-Dalcroze<sup>43</sup>. Los tres creadores construyeron un espectáculo basado en la tríada: tres bailarines representarían doce bailes en tres actos, empleando dieciocho piezas de vestuario. La obra fue un éxito en gran parte gracias a los espectaculares figurines que incluían y buscaban la geometrización del cuerpo de los bailarines, tratando de potenciar su devenir dinámico sobre la escena. Para Schlemmer el cuerpo humano no es un dispositivo que deba reproducir una serie de desplazamientos reglados geométricamente, sino que es un elemento dinámico de exploración espacial en el ámbito físico y psíquico:

*La historia del teatro no es sino la del cambio de silueta del ser humano. En esa transformación, el ser humano, soporte de hechos tanto corporales como psicológicos, pasa de la ingenuidad a la reflexión, de la naturalidad a la afectación. La forma y el color, recursos del pintor y del artista plástico se suman a esa transformación de la silueta, que tiene lugar dentro de la estructura constructiva del espacio y de la arquitectura-obra del arquitecto. Todo ello determina el papel del artista plástico, que debe proceder a una síntesis de estos elementos dentro del espacio escénico.*<sup>44</sup>

Los movimientos de los actores con su vestuario polícromo sobre la escena fueron identificados comúnmente con una abstracción del dinamismo de la máquina debido a su novedosa estética y comparados con la biomecánica de Meyerhold y las Danzas Mecánicas de Foregger, algo alejado de los plantemientos de Schlemmer, como él mismo se encargó de señalar:

*Los grandes malentendidos han sido creados por las palabras “mecánico” o “mecanicista”. Los “bailarines mecánicos” era el eslogan fácil empleado para describir los bailarines del Ballet Triádico. Sin embargo, “bailarines mecánicos” precisa una naturaleza diferente de la que tienen estos figurines... Cuando creé el Ballet Triádico todas las aspiraciones mecánicas estaba lejos de mi mente, porque no había un culto a la máquina en 1919.*<sup>45</sup>

Bajo la dirección de Schlemmer y siguiendo los principios planteados en el *Ballet Triádico* se desarrollaron las *Danzas de la Bauhaus*,<sup>46</sup> demostraciones de exploración espacial mediante la expansión biomecánica del cuerpo, como mecanismo de expresión, se debe a que el baile es un lenguaje universal, que no precisa de la comunicación verbal para la comunicación escena-audiencia. Además, la danza, se adaptaba a los requisitos de abstracción, permitiendo centrarse directamente en la exploración corporal del espacio y constituía un medio de expresión con menores ataduras con la tradición que el teatro o la ópera. En la Bauhaus las Danzas se acompañan con materiales extremadamente simples como madera, cables, metal y papel, buscando crear una unidad de forma, color, música, luz, espacio y movimiento. Oskar Schlemmer describía a su amigo Otto Meyer-Amden en una carta la nueva orientación de la Bauhaus sometida a los dictados del antiexpresionismo:

*Se evita lo literario casi por principio y nos decantamos por lo formal, (...) lo mecánico, los efectos de luz. Danza elevada ala máxima potencia.*<sup>47</sup>



Fig.2.1.15.

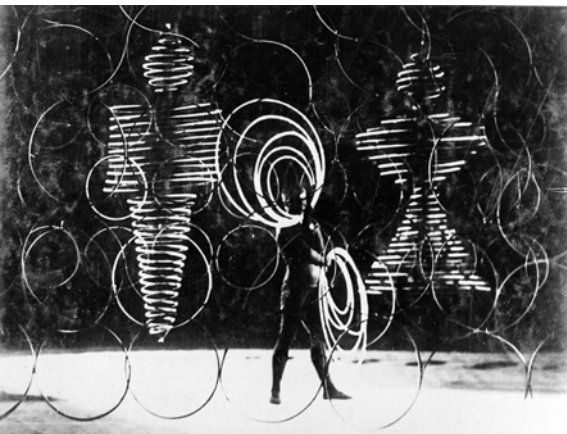


Fig.2.1.16.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Oskar Schlemmer /1888-1943/

<sup>40</sup> Oskar Schlemmer, “Carta a Otto Meyer”, Weimar, 30 de Marzo de 1923, en SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios de Oskar Schlemmer*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987, p. 65.

<sup>41</sup> Oskar Schlemmer, “Carta a Otto Meyer”, Weimar, 30 de Marzo de 1923, en SCHLEMMER, Oskar, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza...*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>42</sup> Oskar Schlemmer, *Triadisches Ballett*, 1922.

<sup>43</sup> FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter (ed.), *Bauhaus*, op. cit., p. 534.

<sup>44</sup> SCHLEMMER, Oskar, “Ser humano y representación”, en HORMIGÓN, Juan A. (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, op. cit., p. 145-158.

<sup>45</sup> SCHLEMMER, Oskar, “Respuesta de Schlemmer al diario Scrittanz en 1931” en MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, op. cit., p. 134.

<sup>46</sup> Durante la estancia de Schlemmer en la Bauhaus hasta 1929 se crearon múltiples espectáculos experimentales como *Danza de los Metales*, *Danza Espacial*, *Danza de la Forma*, *Danza de la Quinta*, *Danza de los Gestos*, *Danza de las Barras*, *Danza de los Círculos*,...

<sup>47</sup> FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter (ed.), *Bauhaus*, op. cit., p. 540.



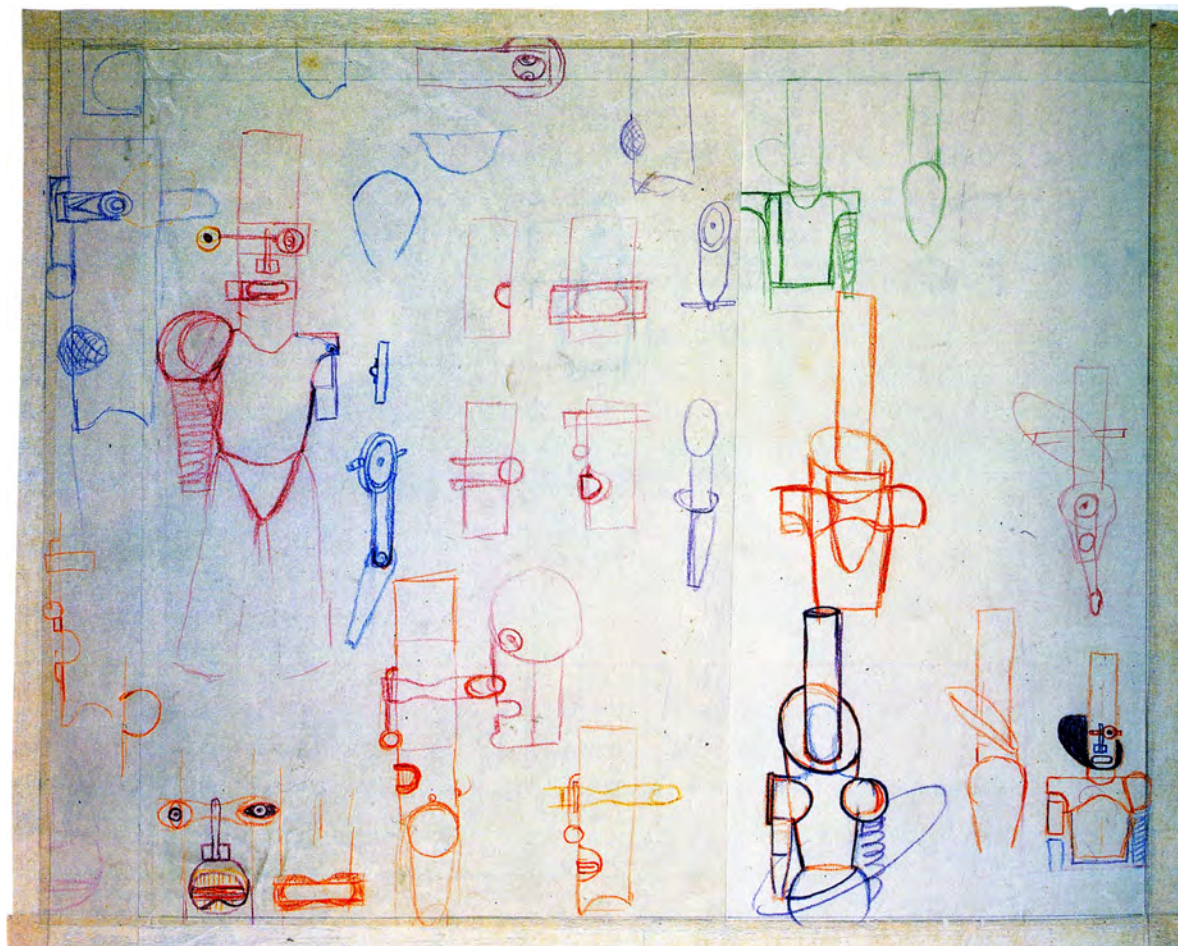


Fig.2.1.17.

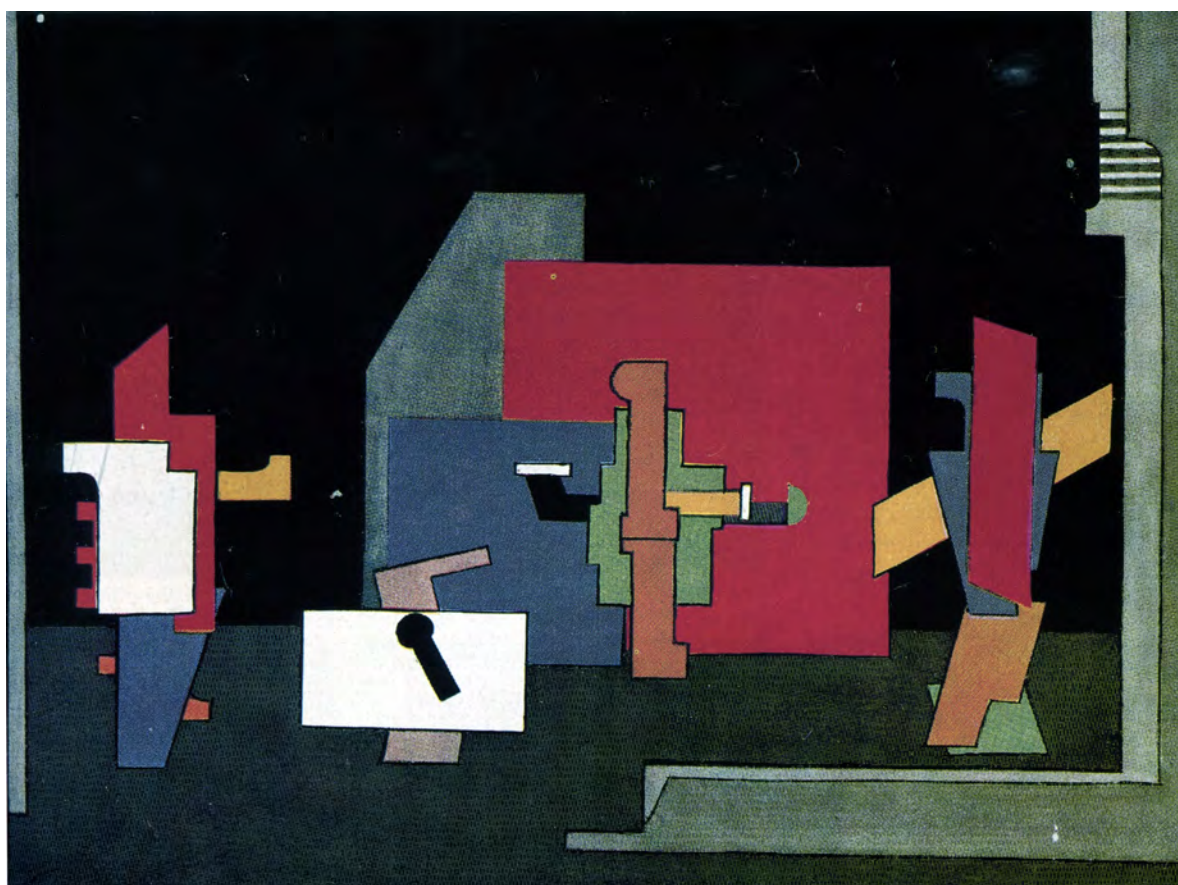


Fig.2.1.18.

Fig.2.1.17. Joost Schmidt, *estudio para un escenario mecánico*. Hacia 1928, lápices de colores sobre papel, 34 x 31 cm, Getty Research Institute, Research Library.

Fig.2.1.18. Kurt Schmidt, Friedrich Wilhelm Bogler y Georg Teltscherm, *Ballet Mecánico*, 1923.

Fig.2.1.19. Bauhausbücher nº 4: Oskar Schlemmer, *Die Bühne im Bauhaus*, 1925.



Sin embargo, el trabajo del taller no se basaba únicamente en una reforma estética o escenográfica sino que también se desarrollaba paralelamente una segunda investigación que correspondía en mayor medida a los objetivos que Gropius había desarrollado y que para Schlemmer consistía en:

*Apartarse por completo del teatro existente y sumergirse en el océano de la fantasía y de las posibilidades remotas. En este caso, sus apuntes se verán limitados al mundo de los folios, las maquetas, los materiales para conferencias y exposiciones sobre arte escénico. Sus planes fracasarán ante el simple hecho de que resulta imposible realizarlos. Sin embargo, esta eventual realización no deberá importarle mucho si ha conseguido demostrar sus ideas: la realización es sólo cuestión de tiempo, de factores materiales y técnicos. Comienza con la construcción de una nueva escena en vidrio o en metal y con las innovaciones técnicas de mañana.<sup>48</sup>*

**“DIE BÜHNE IM BAUHAUS”**

*El libro de la Bauhaus dedicado al teatro*

Bajo la dirección de Oskar Schlemmer y siguiendo el programa de Walter Gropius, el Taller de Teatro se convirtió en un laboratorio experimental en el que confluyeron miembros de los diferentes talleres y la técnica contemporánea, con el objetivo de construir un nuevo espacio arquitectónico teatral. Los resultados de este proceso de investigación del Taller de Teatro entre 1923 y 1925 se recogieron en el cuarto número de los libros de la Bauhaus, los Bauhausbücher, titulado *Die Bühne im Bauhaus*. Este número editado conjuntamente por Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy y Farkas Molnár, fue el primero dedicado a la labor de un taller de la escuela y presta una especial atención a la cuestión de la arquitectura teatral.

En el libro se encuentra el texto “Teatro, Circo, Variedades” redactado por László Moholy-Nagy y en el que se formulaban los principios básicos de la investigación y se define el concepto que se pretendía desarrollar: el Teatro Total. Moholy-Nagy había dirigido su investigación hacia el espacio teatral, como lugar en el que plasmar sus exploraciones espaciales dinámico-constructivas, consideraba al teatro como punto de encuentro del arte y la técnica modernos:

*Nosotros visionamos una ACCIÓN ESCÉNICA TOTAL –GESAMTBÜHNEAKTION- como un gran proceso dinámico-rítmico, que pueda comprimir los grandes choques de la masa o acumulaciones de medios –como tensiones cualitativas y cuantitativas- en una forma elemental.<sup>49</sup>*

El texto comienza negando la tendencia histórica a utilizar el teatro como un simple medio de representación subordinado al contenido de un texto literario, defendiendo su valor como un medio artístico independiente, capaz de sintetizar y dar unidad a los diferentes elementos que intervienen en una representación: luz, sonido, forma y espacio. Esta nueva acción teatral no será posible dentro de los obsoletos espacios escénicos tradicionales, por lo que será necesaria la creación de una nueva edificación, capaz de asumir todos estos condicionantes.

Sin embargo, la exposición de Moholy-Nagy en relación al Teatro Total no se limita a generar el concepto abstracto, sino que en su ensayo indica las características y funcionamiento de un dispositivo de este tipo. El texto no se acompaña de una planimetría detallada que hiciese legible y materializase sus intenciones, sino que incluye una serie de ilustraciones fotoplásticas<sup>50</sup> en las que se ilustraban los diferentes puntos de su argumentación y se daba cuerpo a ese espacio teatral futuro. Estas representaciones fotoplásticas, son entendidas por Moholy-Nagy como sugerencias abiertas que habrían de estimular a los diversos artistas en la tarea de la creación del nuevo espacio y la nueva acción teatral.

En primer lugar, Moholy-Nagy propone replantear la relación entre escena y auditorio, prescindiendo del límite que el arco proscenio establece en la caja escénica. La obra fotoplástica *El caballero benévolo* de 1924, trata de representar esta condición, en la que actores y espectadores comparten un espacio único, en el que también se prescindirá de la estratificación del auditorio atendiendo condicionantes económicos o sociales, estructurándose únicamente en función de la visibilidad, la acústica y la relación entre escena y auditorio:

*En el teatro de hoy en día, ESCENA Y ESPECTADOR están demasiado separados, demasiado obviamente divididos en activo y pasivo, para ser capaces de producir relaciones creativas y tensiones recíprocas. Es el momento de producir un tipo de actividad escénica que permita que las masas no permanezcan como espectadores silenciosos durante mucho tiempo, que no se les excite interiormente sino que se les permita actuar y participar –actualmente se les permite fusionarse con la acción que ocurre en el escenario en los momentos de éxtasis catártico.<sup>51</sup>*

En segundo lugar Moholy-Nagy propone replantear la relación del teatro con la tecnología. El teatro debería emplear los medios que el progreso aporta al mundo moderno e incorporarlos a sus representaciones. La tecnología debería integrarse en el espacio de manera natural, para poder formar parte de la representación de manera directa, sin



Fig.2.1.19.

<sup>48</sup> SCHLEMMER, Oskar, “Ser humano y representación”, en HORMIGÓN, Juan A. (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, op. cit., p. 145-158.

<sup>49</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Teatro, Circo, Variedades” en SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 49-70.

<sup>50</sup> El concepto de *fotoplástica*, creado por Moholy-Nagy, hace referencia a la combinación de dibujo y fotomontaje, tratando de emplear la fotografía no meramente como un medio reproductor de imágenes, sino como un medio de creación óptica y espacial.

<sup>51</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Teatro, Circo, Variedades” en SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, op. cit. pp. 49-70.





Fig.2.1.20. Bauhausbücher, Albert Langen, München, 1925-1929.

Bauhausbücher n° 1: *Internationale Architektur*, 1925.

Bauhausbücher n° 2: *Paul Klee, Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925.

Bauhausbücher n° 3: *Adolf Meyer, Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, 1925.

Bauhausbücher n° 4: *Oskar Schlemmer, Die Bühne im Bauhaus*, 1925.

Bauhausbücher n° 5: *Piet Mondrian, Neue Gestaltung-Neoplas-tizismus*, 1925.

Bauhausbücher n° 6: *Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, 1925.

Bauhausbücher n° 7: *Walter Gropius, Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*, 1925.

Bauhausbücher n° 8: *László Moholy-Nagy, Malerei, Photographie, Film*, 1925.

Bauhausbücher n° 9: *Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 1926.

Bauhausbücher n°10: *Jacobus Johannes Peter Oud, Holländische Architektur*, 1926.

Bauhausbücher n°11: *Kazimir Malevich, Die gegenstandslose Welt*, 1927.

Bauhausbücher n°12: *Walter Gropius, Bauhausbauten Dessau*, 1928.

Bauhausbücher n°13: *Albert Gleizes, Kubismus*, 1928.

Bauhausbücher n°14: *László Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur*, 1929.



Fig.2.1.20.

ocultarse ni disfrazarse, tal y como se presenta en la obra fotoplástica *Escena Teatral, Altavoz*. El Teatro Total es un teatro dinámico, sintético, simultáneo, sinóptico, sinacústico y mecánico, en el que se emplean montajes simultáneos y relaciones de contraste entre sus elementos, continuando un de aproximación entre teatro y espectáculos populares como el circo, la opereta o el music-hall que ya habían propuesto otros grupos de vanguardia como los dadaístas o los futuristas:

*Es posible llegar a una comprensión propia de la puesta en escena a través de una investigación de los medios técnicos creativos más allá del hombre como actor en sí mismo.*

*En el futuro, EFECTOS SONOROS harán uso de varios equipos acústicos controlados eléctricamente. (...)*

*El COLOR -luz- debe sufrir una transformación incluso mayor que el sonido.(...) Podrán proyectarse películas en diferentes superficies e realizar otros experimentos en el campo de la iluminación espacial. Esto conformará la nueva ACCIÓN DE LA LUZ, que mediante los medios de la tecnología moderna usará los contrastes más intensos para garantizarse una posición de igual importancia a la de los otros medios teatrales. (...)*

*Desde el momento en que los objetos escénicos se convirtieron en móviles mecánicos, la organización del movimiento en el espacio horizontal tradicional fue enriquecida por la posibilidad de movimiento vertical. Nada impide el uso de complejos APARATOS como películas, coches, elevadores, aviones y otra maquinaria, así como instrumentos ópticos, equipos reflectantes,... La actual demanda de construcción dinámica será satisfecha en esta vía, incluso a pesar de que está todavía en su fase inicial.(...)*

*Todo esto, por supuesto, está pensado en un sentido totalmente diferente del presente en los teatros de hoy en día.*<sup>52</sup>

La implementación de la técnica contemporánea debería formar parte de la configuración arquitectónica, que tenderá hacia el dinamismo y el desarrollo vertical del espacio mediante plataformas móviles, superficies giratorias, pasarelas y puentes...

*La siguiente forma de teatro avanzada –en cooperación con los autores futuros- probablemente responderá a las demandas anteriores con PUENTES SUSPENDIDOS Y PASARELAS dispuestas horizontalmente, diagonalmente y verticalmente en el espacio teatral; con plataformas construidas en el interior del auditorio;... Más allá de secciones rotatorias, el escenario tendrá partes móviles y ÁREAS CIRCULARES, para llamar la atención en determinados momentos, como ocurre con los primeros planos del cine. En lugar de los palcos de orquesta de hoy en día, una pasarela unida al escenario puede colocarse para establecer –por medio de una pinza abrazadera- una mayor conexión con la audiencia.*

*Las posibilidades de VARIACIÓN DE NIVELES DE PLANOS MÓVILES en la escena del futuro contribuirían a una organización genuina del espacio. (...) El nuevo espacio originado a partir de superficies libres o de la definición lineal de planos – ESTRUCTURAS DE CABLE, ANTENAS-, por lo que una superficie se soporta en una relación muy libre con otra sin la necesidad de contacto directo.*<sup>53</sup>

El Teatro Total planteará una reflexión igualmente total de los medios empleados en la representación escénica con el objetivo final de generar una experiencia sensorial completa en la audiencia, dejando de ser meros espectadores pasivos, tratando de que se les haga partícipes de la acción, interactúe con ellos y atraiga su atención. Este planteamiento dinámico convertía al director teatral moderno en un investigador capaz de asumir el control de los medios escénicos a su disposición y al teatro en un espacio abierto a la investigación y al progreso, capaz de mutar, de progresar, de moverse; un espacio de la era de la máquina. El director recibirá el control total de los medios escénicos, adquiriendo además el carácter espiritual, creativo y organizador que deberá ejercer desde el panel de control de este mecanismo teatral:

*Ver que este proceso no es caótico, que se desarrolla con control y organización, será una de las cuestiones que deberán abordar los mil ojos del NUEVO DIRECTOR, equipado con todos los medios modernos de percepción y comunicación*<sup>54</sup>.

Moholy-Nagy trata de aclarar en el mismo escrito la posición que habría de ocupar el ser humano en el Teatro Total. El actor humano no será el protagonista de la acción como ocurría en el teatro clásico, ni desaparecerá como defendían algunos autores partidarios de una representación totalmente mecanizada. En el Teatro Total el hombre será un elemento más de la creación teatral, actuando en igualdad de condiciones con los demás elementos que componen la creación escénica dinámica.

*La participación del hombre en la creación escénica no debe verse empañada por ninguna inclinación moralista o por problemas científicos o INDIVIDUALES. El hombre sólo debe actuar como portador de elementos funcionales que proceden de su realidad orgánica. Pero de ello se desprende que los demás medios de creación escénica deben alcanzar en su acción un valor igual al del hombre que, en tanto que organismo psico-físico vivo, como creador de tensiones inimitables y de innumerales variaciones, exige a los elementos que contribuyen con él a la creación del espectáculo, un nivel elevado de calidad.*<sup>55</sup>

El propio Moholy-Nagy, había iniciado este proceso de búsqueda al diseñar su *Partitura para una Excentricidad Mecánica* en 1923, una acción dinámica que aglutinaba formas, movimiento, espacio, sonido y luz. El ser humano aparece como un elemento más de representación, desposeído de su protagonismo, sus sentimientos y su acción centralizada, emplea

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.



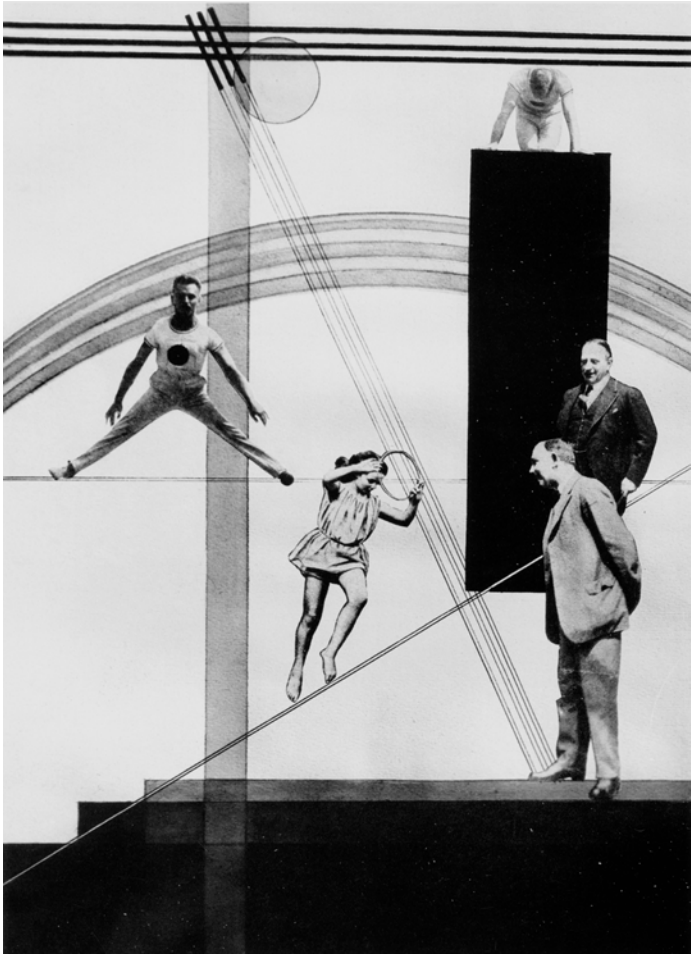


Fig.2.1.21.



Fig.2.1.22.

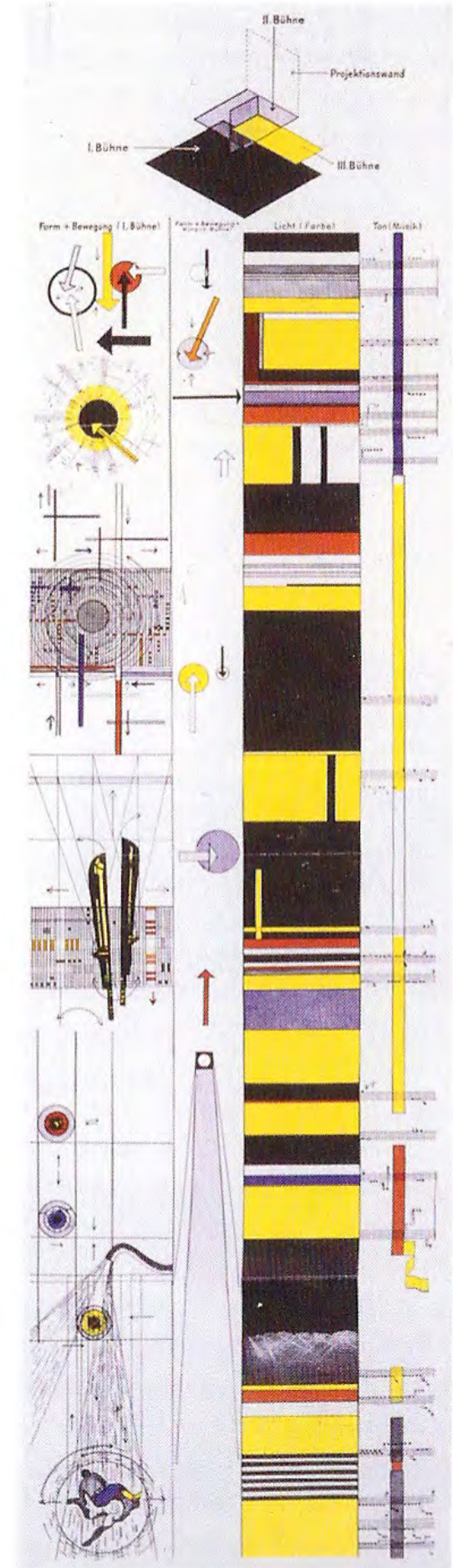


Fig.2.1.23.

Fig. 2.1.21. László Moholy-Nagy, *El caballero benévolo*, 1924.  
J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Fig. 2.1.22. László Moholy-Nagy, *Escena Teatral, Altavoz*, 1924.  
J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

Fig. 2.1.23. László Moholy-Nagy, *Partitura para una excentricidad mecánica*, 1923. J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

una actuación universal, basada en la biomecánica, que le lleva a ser uno más de los elementos de la representación. La *Excentricidad Mecánica*, sitúa al ser humano como un elemento más de la representación, desposeído de su papel protagonista de la acción y sus sentimientos, para ponerlo en un plano de igualdad con los demás elementos y medios escénicos, conformando una “organización precisa y completamente controlada de forma y movimiento”.

Moholy propone un escenario tridimensional con varios niveles escénicos donde tiene lugar la acción escénica dinámica. La primera de esas plataformas, en el nivel más bajo y con mayor tamaño permite el despliegue de formas y movimientos más amplios, además de ser la base estructural de las otras dos. El segundo escenario, en el nivel superior sería una superficie transparente abatible donde podrían desplegarse movimientos y elementos de menor tamaño; al abatirse la plataforma y fijar su posición en vertical se convertiría en una pantalla de proyección, de películas y luces, que reforzarían el carácter dinámico y simultáneo del conjunto. El tercer escenario alberga aparatos mecánicos dotados de luz, sonido y movimiento.

El *Mechanische Exzentrik* es un paso previo hacia el *Requisito Lumínico para un Escenario eléctrico*, y un experimento contemporáneo del *Ballet Mecánico*<sup>56</sup> de Kurt Schmidt, estrenada el 17 de Agosto de 1923 en el Teatro de Jena, durante la Semana de la Bauhaus, ambas representaciones de la mecanización de la escena. En esta primera tentativa, la *Mechanische Exzentrik*, no está clara cual sería la manera en la que el espectador participa<sup>57</sup>.

Más allá de la formulación teórica, el Bauhausbücher nº4 dedicado al teatro, incluía los primeros resultados que plasmaban la traducción arquitectónica de los planteamientos teóricos del taller en dos propuestas arquitectónicas realizadas por dos estudiantes compatriotas de Moholy-Nagy, los húngaros Farkas Molnár autor del *U-Theater* y Andor Weininger autor del *Kugeltheater*.

## U-THEATER

*Molnár y la nueva tipología teatral en la Bauhaus, 1923-24*

El proyecto de Ferenc Farkas Molnár<sup>58</sup> fue uno de los primeros intentos de dar forma los planteamientos teóricos de Gropius y Moholy-Nagy, para un teatro máquina. Partiendo de un esquema de teatro convencional, con una escena a la italiana, la propuesta del alumno húngaro aborda el problema de la unión de escena y auditorio mediante la disposición dos nuevas superficies de actuación que se adentran en el espacio de auditorio, destinado a alojar a unos 1200 espectadores en asientos giratorio. Es precisamente esta disposición de la escena rodeada por un auditorio inclinado dispuesto en dos niveles conformando una U, la que da nombre al proyecto de Molnár:

*Dos anillos completando una forma de U, contruidos conformando un anfiteatro. Asientos ajustables y rotatorios permiten la mejor vista posible de cualquier acción en el teatro. Ambos juntos dan asiento a 1200 personas.*<sup>59</sup>

Sobre este auditorio se dispone una balconada, también en forma de U en dos niveles alojando a 150 personas y dos niveles de palcos con veinte estancias por nivel para 6 personas cada una de ellas separados por tabiques divisorios móviles. De esto resulta un teatro capaz de alojar a 1.590 espectadores en diferentes niveles y situaciones. Esta configuración del auditorio en forma de U en torno a un prosenio avanzado, era la característica esencial del espacio teatral del Molnár y da nombre al proyecto. Sin embargo, bajo mi punto de vista, no es esta disposición el elemento más innovador del proyecto, pues configuraciones similares habían sido adoptadas por proyectos realizados recientemente como la *Grosses Schauspielhaus* de Hans Poelzig o teatros barrocos como el *Teatro Farnese* Giovan Battista Aleotti.

En cambio sí resulta más innovador la disposición de cuatro áreas escénicas dispuestas en diferentes posiciones y niveles y susceptibles de ser utilizadas simultáneamente, que el propio Molnár justificaba de la siguiente manera en el libro dedicado al Taller de Teatro:

*Primer escenario. Un espacio cuadrado de 12x12 metros que puede elevarse y descenderse entero o en partes separadas. Para producciones espaciales como performances humanas y mecánicas, danza, acróbatas, vaudeville –trabajo experimental; Exzentrik., etc. La acción en el escenario mismo es visible desde tres lados, por ejemplo, hasta 270 grados, dependiendo de los requerimientos de cualquier actuación.*

*Segundo escenario. Una plataforma de 6x12 metros que se desliza hacia adelante y atrás a la altura de la primera fila de asientos en el auditorio; también puede elevarse o descenderse. Este escenario es para escena tridimensional, que, sin embargo, no necesita ser vista completamente alrededor. Los decorados pueden ser preparados detrás de una cortina, invisibles para la audiencia, y después desplegados en el escenario B. La cortina consiste en dos láminas de metal que pueden ser empujadas lateralmente.*

*Tercer escenario. Una superficie de escena cerrada en la parte trasera y en los lados, abierta al auditorio –el prosenio más largo abierto de 8x12 metros-. La plataforma misma puede ser movida hacia el fondo o los lados, de manera que aquí*

<sup>56</sup> *Das mechanische Ballet.*

<sup>57</sup> *Die Mechanische Exzentrik*, permaneció como un proyecto no realizado y utópico hasta que en 1987 la compañía alemana Theater der Klänge, estrenó una versión de este esquema, dirigida por Joerg Lensing.

<sup>58</sup> Farkas Molnár /1897-1945/ realizó sus estudios en la Universidad de Tecnología de Budapest para incorporarse posteriormente como estudiante de la Bauhaus donde amplió sus estudios de 1921 a 1925. Colaboró en el estudio de Walter Gropius hasta que retornó a Budapest en 1927, donde fue uno de los pioneros de la arquitectura moderna y delegado del CIAM de 1928 a 1938. Miembro destacado del KURI.

<sup>59</sup> MOLNÁR, Farkas, “U-Theater” en HORMIGÓN, Juan A. (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, op. cit., pp. 129-135.



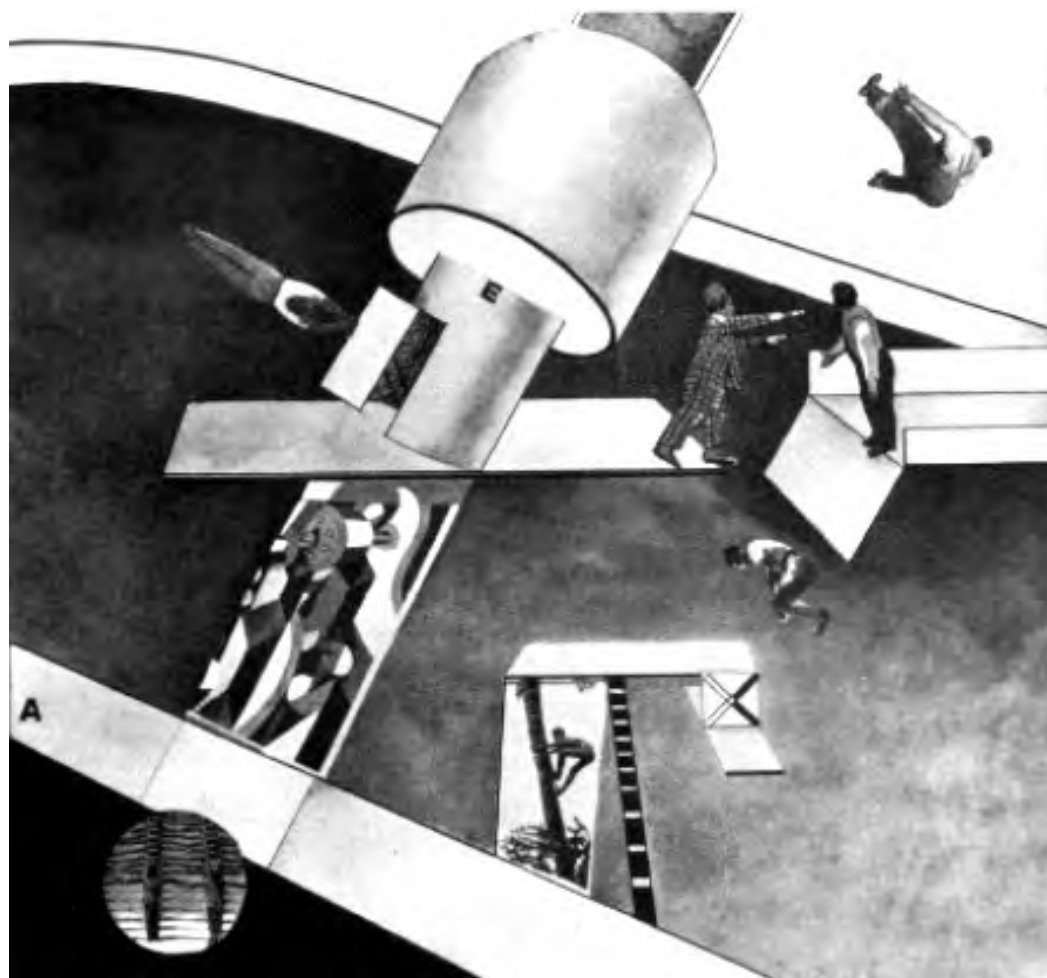


Fig.2.1.24.

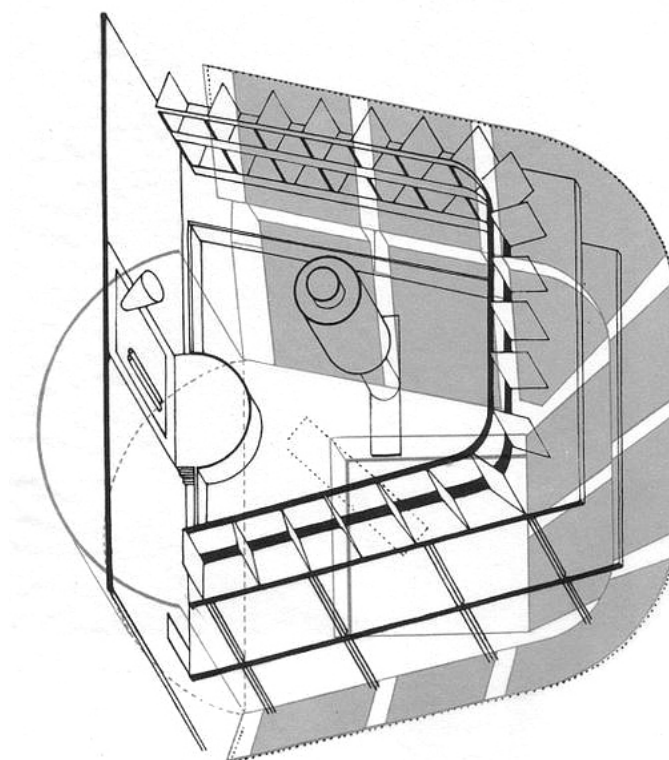


Fig.2.1.25.

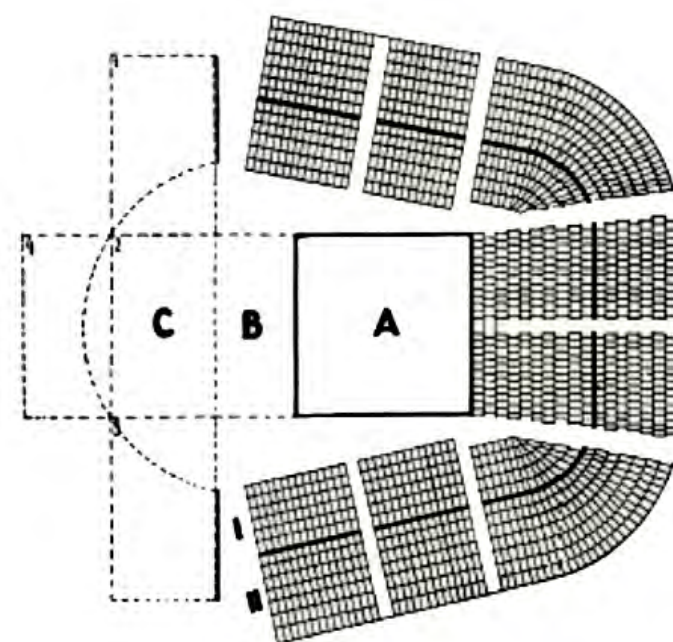


Fig.2.1.26.

Fig.2.1.24. Farkas Molnár, *U-Theater en acción*, 1924.

Fig.2.1.25/26. Farkas Molnár, *U-Theater*, Axonometría y planta, 1924.

*también pueden ser hechas fuera de la vista del público. Puede ser usada con planos pintados que necesitan ser sostenidos por detrás, por los lados, y por arriba. Este escenario puede ser utilizado también para producciones teatrales tradicionales íntimas.*

*Cuarto escenario. Un escenario suspendido sobre el Escenario B, equipado con un teclado de sonido. Está conectado con el primer balcón. Para música y acción escénica.*<sup>60</sup>

Todos los escenarios fueron concebidos para permitir su desplazamiento vertical elevándose o descendiendo al nivel del sótano y para alojar funciones diversas vinculadas a la actuación, a la orquesta o incluso a alojar nuevas áreas destinadas al público. Su uso conjunto permitiría disponer acciones simultáneas y tanto por su configuración como por su uso está claramente influenciada por la *Mechanische Exzentric* de Moholy-Nagy.

La propuesta de Molnár aportó un elemento completamente innovador y esencial para el futuro progreso del teatro de vanguardia: un dispositivo cilíndrico ubicado en el centro del teatro en el que se concentrarían todo tipo de dispositivos técnicos para conseguir efectos lumínicos, sonoros, mecánicos, proyecciones,... capaces de sumergir a los espectadores en una experiencia total. Con esto la propuesta de Molnár también se acercaba a los requerimientos de la integración de los medios técnicos fruto del progreso tecnológico y científico de la era de la máquina. Esto, unido a una puesta en escena totalmente versátil proporcionada por la disposición de aquellas plataformas y otros elementos de conexión móviles, acercan esta propuesta a los planteamientos teóricos de Moholy-Nagy y lo convertirían en un proyecto de referencia dentro de la Bauhaus y en la vanguardia teatral europea.

*Una construcción cilíndrica móvil en todas direcciones sobre el Escenario A-B y sobre el auditorio; usado para bajar gente y equipos. Unido a la parte baja del cilindro está un puente por medio del cual se llega a las balconadas. Esto sirve al doble propósito de tener focos incorporados e iluminaciones accesorias, y para permitir acrobacias aéreas. Aparatos mecánicos musicales, combinaciones de instrumentos para efectos sonoros, radio y efectos lumínicos.*

*Puentes suspendidos, puentes levadizos entre escenarios y balcones. Otras ayudas mecánicas para la elevación de efectos variados, aparatos hidráulicos, -fuentes, etc...- máquinas para vaporizar olores de varios tipos.*<sup>61</sup>

El proyecto de Molnár limita su definición al espacio destinado a escena y auditorio. El resto de funciones, quedarían pendientes de definición fuera de los límites de este espacio, así como también la integración urbana e imagen exterior del proyecto, lo que lo sitúa en la línea de proyectos utópicos desarrollados durante esos años en la Bauhaus.

### KUGELTHEATER

*El teatro esférico de Andor Weininger, 1924*

*Una respuesta a la cuestión del espacio teatral, el problema del teatro del futuro. El espacio escénico y el espacio del teatro como lugar de la representación mecánica. Movimiento: el punto de partida de todos los principales medios de comunicación: espacio, cuerpo, línea, color, luz; sonido, ruido; en una nueva síntesis mecánica, opuesta a la síntesis estática de la arquitectura.*<sup>62</sup>

Con estas palabras iniciaba Andor Weininger<sup>63</sup> la argumentación de su Kugeltheater. Weininger, también húngaro, ingresó en la Bauhaus como estudiante en 1921 y permaneció vinculado a la institución como ayudante hasta 1928. Su participación relevante y activa como miembro fundacional del KURI, contribuyó a la fundación de la orquesta de jazz, a la organización de las impresionantes fiestas de la Bauhaus y le llevó a incorporarse al Taller de Teatro, del que fue un miembro destacado. Como estudiante realizó diversos trabajos brillantes vinculados a este taller, como su propuesta de representación teatral mecánica titulada *Mechanical Stage-Revue* de 1923 que siguen la línea de otras propuestas similares de la época como las planteadas por Léger, El Lissitzky o Huszár<sup>64</sup>. Sin embargo su trabajo más relevante fue realizado en 1924, y publicado en el Bauhausbücher dedicado al teatro, como una de las primeras aproximaciones al concepto de Teatro Total. El propio título del proyecto, *Kugeltheater*<sup>65</sup>, evoca la formalización y principal característica del teatro propuesto por Weininger ubicado en el interior de una esfera. El proyecto de Weininger supone un esfuerzo en dotar a la acción tridimensional en altura una forma arquetípica reconocible, de la que saca partido para proponer un espacio teatral radical e innovador. Las paredes de la esfera funcionarían como gradas para el público de manera que la visión focal central unidireccional del teatro direccional tradicional se modificaba a un esquema de visión concéntrica que permitía la percepción mutua de los espectadores y, a la vez, de la actuación.

Esta tipología precisaba una nueva forma de escenario que se adaptase a una disposición circular y que fue resuelto por Weininger mediante un mástil central en torno al que se desarrollaba una rampa espiral a modo de tirabuzón. El mástil, la rampa, las pasarelas móviles y plataformas que podrían disponerse en su entorno, además de un área circular en la base de la esfera, conforman el espacio escénico tridimensional y dinámico por el que habría de discurrir la acción escénica.

<sup>60</sup> Ibídem.

<sup>61</sup> Ibídem.

<sup>62</sup> SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, op. cit., p. 89.

<sup>63</sup> /1898-1986/

<sup>64</sup> BOTÁR, Oliver, *A Bauhausler in Canada: Andor Weininger in the '50s*, Winnipeg: University of Manitoba and Gallery One One One, 2009.

<sup>65</sup> *Kugeltheater*, es un concepto formado por las palabras alemanas *Kugel* y *Theater*, literalmente esfera y teatro, por lo que podría traducirse como *Teatro Esférico*.



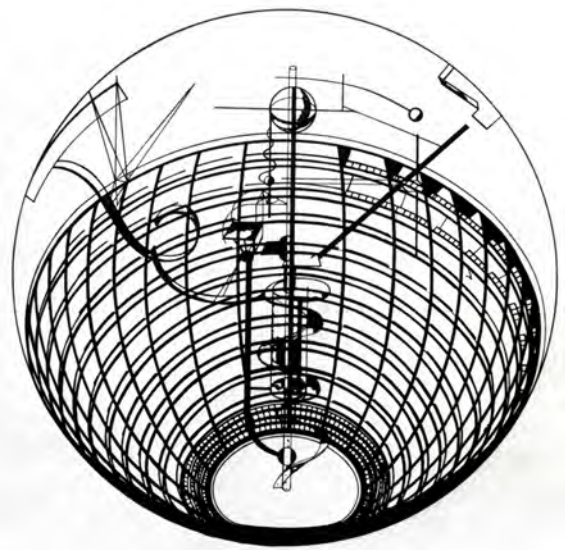


Fig. 2.1.27.



Fig. 2.1.28.

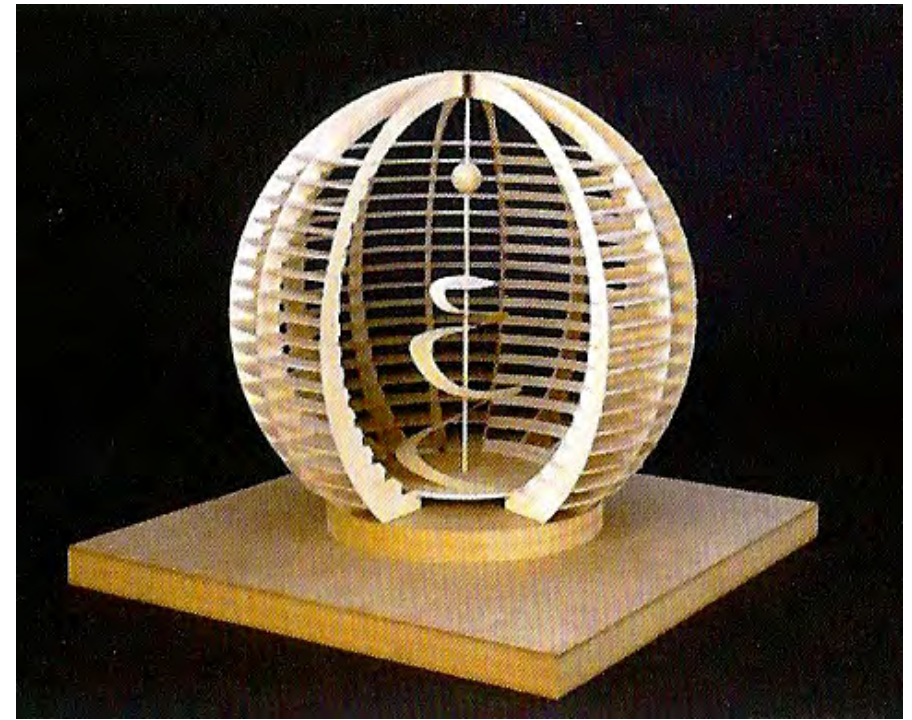


Fig. 2.1.29.

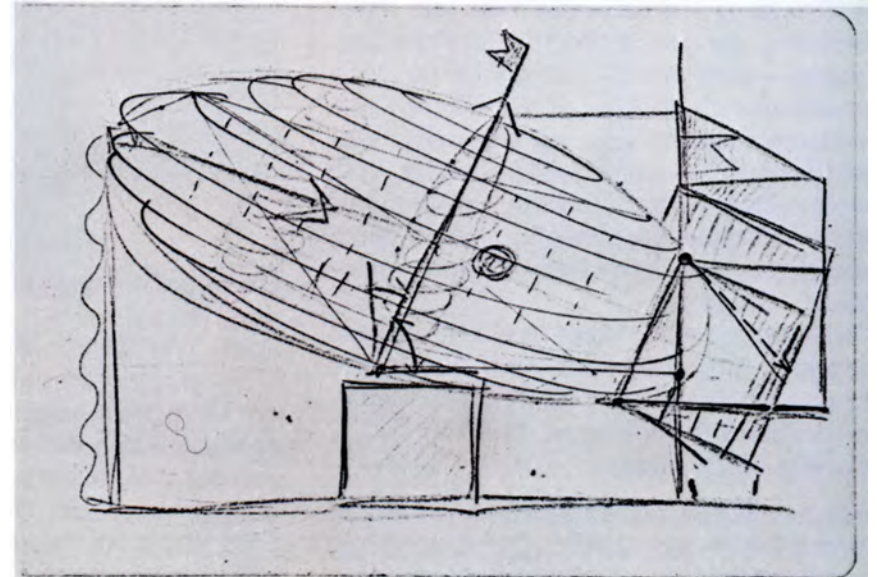


Fig. 2.1.30.

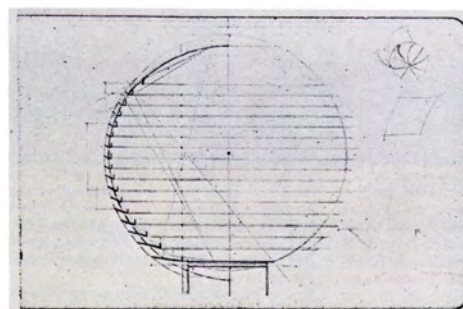


Fig. 2.1.31.

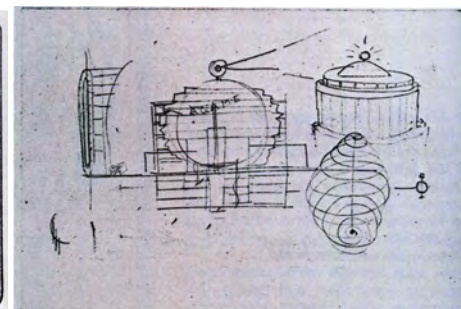


Fig. 2.1.32.

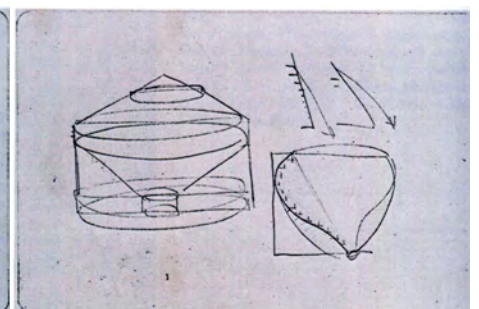


Fig. 2.1.33.

Fig. 2.1.27. Andreas Weininger, *Kugeltheater*, Bauhaus Dessau, 1925.

Fig. 2.1.28/29. Andreas Weininger, *Kugeltheater*, Maquetas.

Fig. 2.1.30/31/32/33. Andreas Weininger, *Bocetos del Kugeltheater*, Bauhaus Dessau, 1925. Bauhaus-Archiv, Berlín.

El teatro retoma el esquema de escena central circular propia del circo y del origen del teatro griego, prescindiendo de la caja escénica sus condicionantes espaciales. Weininger argumentaba así su proyecto:

*Una esfera como estructura arquitectónica en lugar del teatro tradicional. Los espectadores en la pared interior de la esfera, se encuentran en una nueva relación con el espacio. Debido a que la visión que abarca la totalidad del espacio, debido a su fuerza centrípeta, se encuentran en una nueva relación física, óptica y acústica; se encuentran frente a las nuevas posibilidades de un espacio escénico fenoménico, concéntrico, excéntrico, multidireccional y mecánico. – Con el fin de realizar su tarea completamente, el teatro mecánico reivindica el más alto desarrollo tecnológico.*<sup>66</sup>

Pese a que en el libro del Taller del Teatro se incluyó solamente una breve descripción del propio Weininger y una axonometría, una serie de bocetos conservados en el Bauhaus-Archiv de Berlín muestran la voluntad de Weininger de dotar de movimiento a este espacio teatral esférico. En ellos la esfera es capaz de rotar e incluso de desplazar su eje de rotación vertical<sup>67</sup>. Al movimiento de la acción teatral desarrollada en el mástil central se unía este movimiento al que quedaban sometidos todos los espectadores dispuestos en doce niveles de palcos adaptados el perímetro de la esfera.

Aunque las propuestas de Moholy-Nagy y Molnár habían sido concebidas como espacios alternativos a la estructura teatral convencional, sí podrían desarrollarse representaciones creadas para ser representadas en el interior de una caja escénica sobre sus plataformas. El teatro de Weininger, por el contrario, se concibe para una acción teatral dinámica, que está más próxima a las danzas creadas por Oskar Schlemmer o el circo que a la representación teatral clásica. Esta circunstancia fue percibida en el mismo momento en el que se presentó la propuesta por la crítica, como fue el caso de Hermann Ginzler que, en su artículo titulado “*Theaterbau für übermorgen*” afirmaba:

*Las obras para un teatro de este tipo aún no se han inventado. La cantera de poetas tendría que reclutar a ingenieros. La máquina debe de tomar su puesto en el teatro, pero no para convertirse en un fin absoluto.*<sup>68</sup>

En cuanto a la disposición del público, resulta especialmente interesante la vinculación formal de los palcos propuestos con los de los teatros de ópera como el *Teatro alla Scala* de Milán, que se disponían en altura y orientados en torno a la platea, de manera que quedaban enfrentados como en la propuesta de Weininger. Por otra parte, Weininger define únicamente el espacio teatral, sin prestar atención a la definición de los accesos, comunicaciones verticales ni espacios anexos técnicos y de servicio de esta gran sala. Esta circunstancia unida al uso de la esfera como sólido perfecto, refuerzan el carácter utópico del proyecto y le sitúan en la línea de la arquitectura de Louis-Etienne Boullée o del ruso Ivan Leonidov y su *Instituto Lenin*<sup>69</sup>.

## CIRCULAR, MECÁNICO, TRIDIMENSIONAL

*La nueva tipología teatral de la Bauhaus*

El Taller de Teatro se convirtió en el punto de encuentro de las investigaciones artísticas, espaciales, materiales y arquitectónicas de los personajes más activos de la Bauhaus. El teatro se convirtió en uno de los baluartes de la actividad lúdica de la escuela y un espacio propicio para la experimentación, que se convirtió en la base de la renovación y refundación de sus principios fundacionales y de las innovadoras propuestas de espacios teatrales de alumnos y profesores vinculados al taller. En la Bauhaus se estimuló el pensamiento utópico y el retorno a la tipología circular como puntos de partida de la formulación espacial y a la técnica moderna como el elemento esencial de su utilización, capaz de convertirse en la clave de su formalización o en su sentencia definitiva. La unión utópica del arte y la técnica contemporánea que el manifiesto fundacional de la Bauhaus representaba a modo de alegoría en la *Catedral* de Feininger de 1919, se acabó concentrando a partir de 1923 en la definición de una nueva arquitectura teatral utópica, desarrollada en el Taller de Teatro.

El mejor resumen de la frenética actividad investigadora desempeñada en esta época en el Taller de Teatro y por extensión en toda la Bauhaus lo realizó, a posteriori, Tut Schlemmer, mujer de Oskar Schlemmer, cuando afirmó:

*Se pensaba en la construcción teatral como hecha de nuevos materiales y su interior tenía que estar hecho de materiales futuristas, con nuevas invenciones en el campo de la óptica, de la mecánica, de la acústica, sin escenario ni arco proscenio, sino con un espacio escénico organizado sobre varios planos, móviles e intercambiables.*<sup>70</sup>

El programa desarrollado por Gropius y la formulación teórica de Moholy-Nagy se habían convertido en los desencadenantes de una investigación espacial y funcional sobre el espacio funcional que tuvo como características esenciales el retorno a la tipología teatral circular, la disposición tridimensional de la escena y el uso intensivo de la técnica moderna.

<sup>66</sup> WEININGER, Andor, “The Spherical Theater” en SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, op. cit., p. 89.

<sup>67</sup> KERSTING, Hannelore y VOGELSANG, Bernd, *Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen-und Bildkunst. 1910-1930*, Frankfurt am Main: Städtische Galerie Im Städelischen Kunstinstitut, 1986, p. 189.

<sup>68</sup> GINZEL, Hermann, “Theaterbau für übermorgen”, *Die Tribüne*. Colonia: 1930, pp. 540-544 en KERSTING, Hannelore y VOGELSANG, Bernd, *Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen...*, op. cit., p. 189.

<sup>69</sup> Sobre este proyecto y otros de Ivan Leonidov resulta especialmente interesantes el libro *Ivan Leonidov*, 1902-1959 editado por Alessandro De Magistris e Irina Korob’ina. DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROB’INA, Irina (ed.), *Ivan Leonidov, 1902-1959*, Milán: Mondadori Electa, 2009.

<sup>70</sup> HERZOGENRATH, Wulf, “Il Teatro al Bauhaus” en DE MICHELIS, Marco y KOHLMAYER, Agnes (ed.), *Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1996, pp. 337-364.





Fig.2.1.34.

Fig.2.1.34. Lyonel Feininger, *Kathedrale*, 1919.

Fig.2.1.35. Hinnerk Scheper, *Bauhaus Dessau, Orientierungsplan*, 1926.

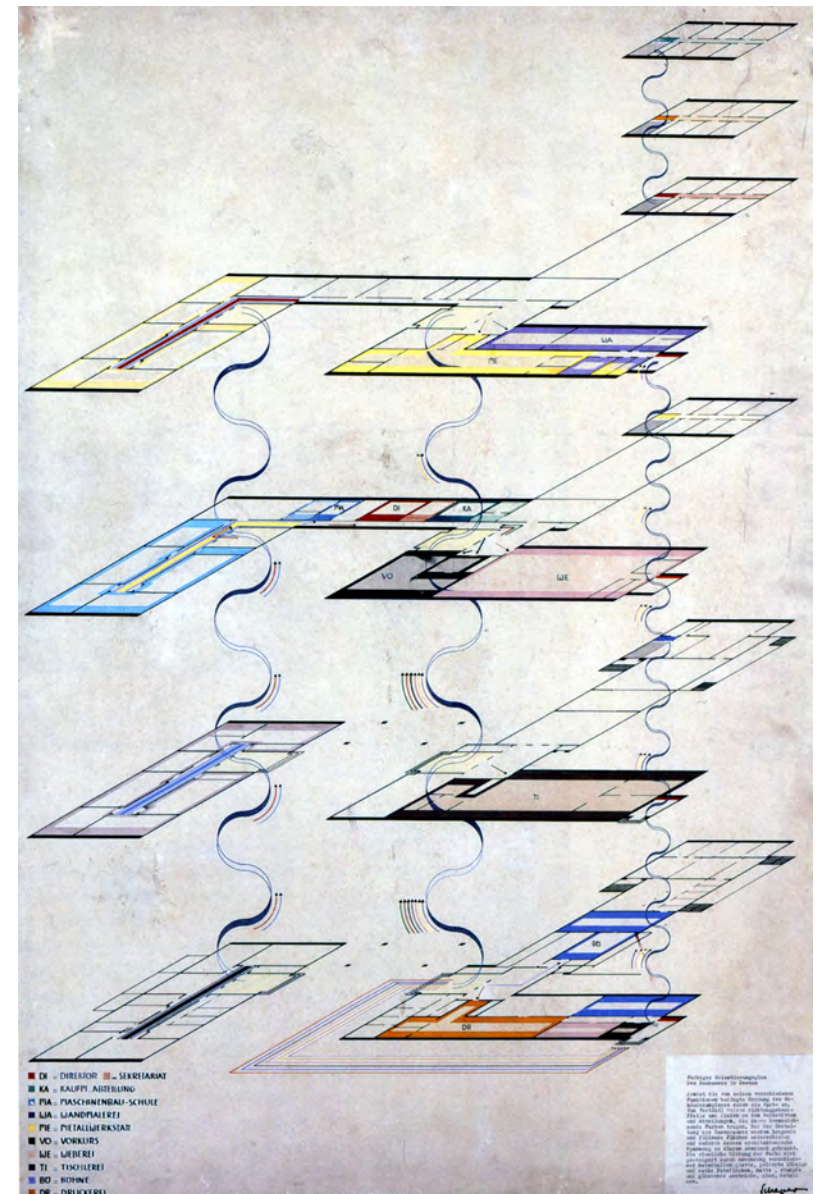


Fig.2.1.35.



### 2.1.4. DE WEIMAR A DESSAU

#### Arte y técnica en una nueva localización

El nuevo programa de la Bauhaus, no solamente trajo consigo un nuevo sistema de organización y producción. El cambio trajo consigo una modificación de los estatutos de la Escuela, un nuevo manifiesto y a la vez un nuevo sistema de financiación proveniente del gobierno local, condicionado a la muestra de los resultados de la nueva orientación en un breve período de tiempo, entre Julio y Septiembre de 1923 bajo el conocido lema de “¡Arte y técnica: una nueva unidad!”<sup>71</sup>.

Gropius solicitó a Schlemmer la redacción del nuevo programa-manifiesto en el que se debía argumentar la nueva orientación de la Bauhaus, el abandono del Expresionismo<sup>72</sup> y su funcionalidad futura. El texto respondía también a la nueva situación de mecenazgo político en la institución y vinculó el nuevo programa a un objetivo político definido como la construcción de “la catedral del socialismo”:

*La Bauhaus Estatal, fundada después de la catástrofe de la guerra, en el caos de la revolución y en la época del máximo florecimiento de un arte explosivo, con su carga de pathos, está destinada a convertirse en el punto de reunión de aquellos que, con una fe entusiasta en el futuro, quieren construir la catedral del socialismo.*

*Razón y ciencia, “del hombre la fuerza suprema”, rigen el gobierno, y el ingeniero es el ejecutor imperturbable de las ilimitadas posibilidades. Matemática, estructura y mecanismo son los elementos, poder y dinero de los dictadores, de los modernos fenómenos de hierro, cemento, vidrio, electricidad. (...)*

*Un idealismo de la actividad, que abarque, compenetre y una arte, ciencia y técnica y que actúe a través de la investigación, el estudio, el trabajo, llevará a cabo la construcción artística del hombre, que es solamente una imagen de la construcción cósmica. (...)*

*¡Existimos! ¡Tenemos la voluntad! ¡Estamos produciendo!*<sup>73</sup>

Pese a que esta referencia fue eliminada en posteriores reimpresiones situó políticamente a la escuela en contra de los deseos de su director. La intención de Gropius había sido mantener a la Bauhaus como institución apolítica y neutral, más aún cuando la situación política y económica en Alemania era tremendamente inestable. Sin embargo no debe verse la alegoría de Schlemmer como una expresión escasamente reflexionada y fruto de un impulso puntual. Él mismo había plasmado en su diario, dentro de una reflexión acerca del nuevo programa que la Bauhaus intentaba imponer en Junio de 1922 que a partir de entonces el objetivo sería “en vez de catedrales, la máquina viviente”<sup>74</sup> y ser sensible a las variaciones de la situación cultural, social y política:

*Una escuela como ésta, con su labor interna y con la influencia que ha de ejercer en el exterior, se convertirá sin quererlo en un termómetro de las convulsiones políticas y espirituales de nuestra época y la historia de la Bauhaus se identificará con la historia del arte moderno.*<sup>75</sup>

El posicionamiento político de Schlemmer no era un hecho singular entre los profesores de esta segunda etapa de la Bauhaus. Sin ir mas lejos el propio Moholy-Nagy tampoco ocultaba su vinculación artística y política con el socialismo en escritos como el publicado en la revista *Ma* de la que era corresponsal en Berlín en Mayo de 1922:

*Este es nuestro siglo: tecnología, máquina, socialismo. (...) El constructivismo no está (...) confinado al marco de un cuadro o a un pedestal. Llega a la industria y a la arquitectura (...) El constructivismo es el socialismo de la visión.*<sup>76</sup>

A pesar de los esfuerzos de Gropius la expresión de Schlemmer daba cierta legitimidad y argumentos a muchas de las críticas que la Bauhaus recibía constantemente acusándola de vinculación al socialismo y comunismo, de rechazar los valores alemanes y primar los internacionales y soviéticos<sup>77</sup>. Gropius trató de salir al paso de estas acusaciones<sup>78</sup> negando tajantemente la vinculación de la escuela con la izquierda política, el socialismo, la vanguardia rusa y el constructivismo:

*La acusación de una conversión del artesanado al Constructivismo es falsa. (...) Es lógico que un instituto experimental sienta de una manera especial las oscilaciones que se producen en el avatar contemporáneo y que precisamente los estudiantes, que, por falta de madurez y por no haber completado aún su formación, van andando a tientas en todas direcciones, al haberse liberado de las habituales barreras académicas, que aquí no existen, reflejen todas las oscilaciones de la época. Pero el valor de la Bauhaus reside precisamente en el hecho de que los maestros que aquí enseñan combaten deliberadamente la aceptación extrínseca de todos los “ismos” y de todos los dogmas... En ningún lugar se ejerce una crítica tan severa como dentro de la Bauhaus. Es evidente que en tal punto focal del trabajo experimental y pionero no pueden dejar de aparecer también todos los puntos débiles de una época: el constructivismo, el romanticismo de la máquina, el estilo del cuadrado;...*<sup>79</sup>

La rápida respuesta de Gropius se entiende en un entorno político en el que la situación política se radicalizaba, con la derecha avanzando con rapidez en este ambiente de crisis y la izquierda buscando apoyos en la Unión Soviética, en ese momento en plena campaña de expansión internacional. Mientras Baviera se inclinaba a la derecha, Turingia se acercaba

<sup>71</sup> “¡Arte y técnica: una nueva unidad! (...) Elementos de este estudio son no solamente las leyes de la mecánica, de la estática, de la óptica, de la acústica, sino también las leyes de la proporción, que pertenecen al mundo espiritual. Y para poder alcanzar resultados exactos aquí, hemos de intentar conseguir por doquiera la objetivación consciente del momento personal; pero toda obra de arte lleva la marca de su creador”, GROPIUS, Walter, “Breviario para los miembros de la Bauhaus”, primavera de 1924, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 96-97.

<sup>72</sup> “Los triunfos de la industria y de la técnica de antes de la guerra, y su orgía bajo el signo de la destrucción en el período bélico, despertaron aquel romanticismo apasionado que elevó una protesta ardiente contra el materialismo y la mecanización del arte y de la vida. La miseria de la guerra fue también la miseria del espíritu. En la búsqueda de valores últimos, que en un mundo lleno de dudas y de destrucción estaban expuestos al peligro de perder todo significado, surgieron el culto de lo inconsciente y lo indescifrable, una propensión al misticismo y al sectarismo. Al hacerse pedazos las reglas de la estética clásica se potenció desmesuradamente la emoción que halló aliento y confirmación en las doctrinas de Oriente y en las artes negras, en las de los rústicos, de los niños y de los locos. Se indagó sobre el origen de la creación artística y se ampliaron audazmente sus límites.” SCHLEMMER, Oskar, “La Bauhaus Estatal, Weimar”, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 82-84.

<sup>73</sup> SCHLEMMER, Oskar, “La Bauhaus Estatal, Weimar”, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 82-84.

<sup>74</sup> HOCHMAN, Elaine S., “Del ingenio a los artillugios. La Bauhaus intenta cambiar” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., p. 217.

<sup>75</sup> SCHLEMMER, Oskar, “La Bauhaus Estatal, Weimar”, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 82-84.

<sup>76</sup> WILLET, John, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Society, 1917-1933*, Nueva York: Pantheon Books, 1978, p. 76.

<sup>77</sup> Como ejemplo de las críticas que recibía en este sentido la Bauhaus puede citarse lo publicado por Rudolf Kaiser en el periódico *Berliner Tageblatt* el 26 de Noviembre de 1922: “(La Bauhaus es) la escuela de arte más radical del mundo fuera de la Rusia Soviética. (...) Los ciudadanos de Weimar, horrorizados por lo que estaba ocurriendo en el edificio de Van de Velde, se disponen a prestar juramento para defender las sagradas tradiciones de Weimar contra el bolcheviquismo artístico de Gropius.” Citado en HOCHMAN, Elaine S., “Del ingenio a los artillugios. La Bauhaus intenta cambiar” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., p. 215.

<sup>78</sup> El texto de Gropius titulado “La base espiritual de la Bauhaus Estatal de Weimar” escrito en Abril de 1924 fue una réplica al artículo del crítico de arte Paul Westheim titulado “Architektur-Entwicklung” y publicado en el número 6 de *Glocke*.

<sup>79</sup> GROPIUS, Walter, “La base espiritual de la Bauhaus Estatal de Weimar”, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., p. 98.





Fig.2.1.36.



Fig.2.1.37.

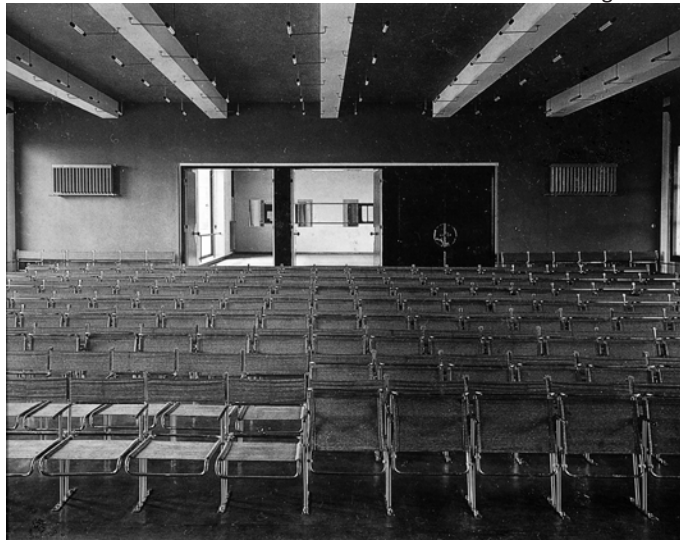


Fig.2.1.38.



Fig.2.1.39.

Fig.2.1.36. László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1922-1930, réplica 1970.

Fig.2.1.37. Esquina abierta con pantalla de vidrio, vista suroeste del ala de talleres. Bauhaus de Dessau. Fotografía de Lucía Moholy, 1927, BHA

Fig.2.1.38. Vista interior de la Bauhaus de Dessau, aula con las sillas de Marcel Breuer y las lámparas del techo de Max Krajewsky.

Fig.2.1.39. Vista interior de la Bauhaus de Dessau, vista de la escalera de la escuela de construcción.

Fig.2.1.40. Andreas Weisinger, *Szenographie der Mechanischen Bühne für eine Abstrakte Revue*, Bauhaus Dessau, 1926.

Fig.2.1.41. Vista interior de la Bauhaus de Dessau.

a los dictados del Comintern de Moscú, planeando el inicio de una Revolución en el país siguiendo el ejemplo de la Revolución Rusa. En la República de Weimar se encontraba la mayor congregación de partidarios del Partido Comunista fuera de la Unión Soviética, de ahí el interés que puede apreciarse en declaraciones como la que realizó Stalin el 10 de Octubre de 1923 en *Die Rote Fahne*:

*La revolución que está a punto de llegar a Alemania es el acontecimiento mundial más importante de nuestro tiempo.*<sup>80</sup>

La creciente tensión y el inicio de los altercados y manifestaciones llevaron al gobierno de Stresemann y Ebert a ocupar Sajonia y Turingia en Noviembre de 1923, coartando y reduciendo el poder de la izquierda en el Gobierno de Turingia. La consecuencia inmediata de esto fue la derrota de la izquierda en las elecciones de Febrero de 1924, que otorgaron el poder a la coalición formada por el Partido Socialdemócrata (DDP), el partido Nacionalista (DNP) y el Partido del Pueblo Alemán (DVP).

En medio de esta situación de cambio y crisis económica, Gropius seguía buscando apoyos empresariales que garantizaran la autonomía financiera a la institución, entre empresarios, banqueros, coleccionistas alemanes y extranjeros, sin obtener resultados significativos, por lo que la Bauhaus seguía dependiendo en gran medida de las aportaciones gubernamentales. Con el cambio político en Turingia la reacción no se hizo esperar y el desencuentro entre el nuevo gobierno y la Bauhaus, que en esta época recibía el apelativo de la “Bauhaus Roja” identificándola con el anterior gobierno socialista<sup>81</sup>, no se hizo esperar. En Septiembre de 1924 se comunicó a Walter Gropius que los contratos de los docentes no serían renovados y la institución debería, por tanto, abandonar Weimar<sup>82</sup>.

Así el nuevo programa de la Bauhaus implicó una vinculación con el socialismo que Gropius no había podido evitar y cuya consecuencia inmediata sería el abandono de Weimar y la necesaria búsqueda de una nueva sede para la institución en medio de una situación política convulsa. La dirección de la Bauhaus comenzó a buscar un emplazamiento alternativo para la escuela, que ante la incapacidad de lograr garantizar su independencia económica, debería venir apoyada por un socio capitalista que aportase fondos externos a la escuela.

La dirección de la Bauhaus recibió una oferta irrechazable de la pequeña ciudad industrial de Dessau, próxima a Berlín. El alcalde Fritz Hesse líder de la coalición de la izquierda formada por su Partido Demócrata Alemán (DDP), el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD) y el Partido Comunista Alemán (KPD)<sup>83</sup>, fue el impulsor de esta oferta, tratando de otorgar una nueva identidad cultural a la ciudad industrial de Dessau, además de potenciar la alianza entre el mundo del arte y la industria<sup>84</sup>. La oferta incluía un presupuesto anual de 100.000 marcos, espacio para talleres, presencia de la institución en la vida cultural de Dessau, capacidad para actuar como una empresa, construcción de una nueva sede para la Bauhaus, nuevas viviendas para los maestros, encargos de proyectos arquitectónicos municipales y, lo más importante, dependencia directa de la institución de la ciudad de Dessau y no del gobierno estatal como ocurría en Weimar. La oferta suponía una promesa de estabilidad para los responsables de la institución<sup>85</sup> y para la propia Bauhaus. La premura de tiempo y la necesidad de evitar que profesores y alumnos se dispersasen en busca de otras opciones desembocó en un proceso de negociaciones frenético, que pretendía que al contrato que se extinguía con el gobierno de Turingia al 1 de Abril le sucediese inmediatamente uno nuevo con el ayuntamiento de Dessau. El 23 de marzo de 1925 el Gobierno municipal aceptó mediante votación el contrato con la Bauhaus, que se fusionaría con la Escuela de Artes Aplicadas y del Artesanado de Dessau durante los próximos cinco años bajo la dirección de Walter Gropius<sup>86</sup>. La generosa oferta planteada por el gobierno municipal de Dessau, generó críticas desde un primer momento en una ciudad carente de sus símbolos ciudadanos, que confiaba su futuro a una institución vanguardista pero que venía acompañada por los ecos de las polémicas de Weimar<sup>87</sup>.

La construcción de la nueva sede de la Bauhaus, con su complejo programa parecía la oportunidad idónea para materializar los novedosos conceptos espaciales propuestos para el teatro. Gropius decidió ubicar el teatro en el corazón del edificio, situado en la planta principal y justo al lado del acceso. Sin embargo, su formalización se integró en la composición general del edificio y no recurrió a la geometría circular que él mismo había propuesto. El teatro se compone de tres espacios adyacentes dispuestos en el interior de un volumen rectangular unitario: en primer lugar y en contacto con el vestíbulo se dispone el auditorio con sillas de tubo de acero plegables diseñadas por Marcel Breuer y lámparas de Max Krajewsky; en el centro del espacio se sitúa la escena dividida en su contacto con el auditorio por dos pilares generando una escena tripartita similar a la de Van de Velde; esta tarima técnica elevada no limitaría su uso a las representaciones, sino que serviría como espacio de estar vinculado al comedor situado en el último sector del espacio. Todo el espacio se ilumina en sus dos laterales por una secuencia de ventanales cuya pauta compositiva está determinada por los ritmos estructurales del edificio. Esta singular estructura espacial tiene relación con el carácter lúdico y festivo que la Bauhaus vinculaba al teatro. Pese al evidente atractivo e interés de este singular espacio, en el contexto de la investigación desarrollada por el Taller de Teatro, queda la incógnita de por qué razón Gropius, el principal promotor de la experimentación con la tipología teatral circular, renunció a incluir en la nueva sede un teatro de esas características.

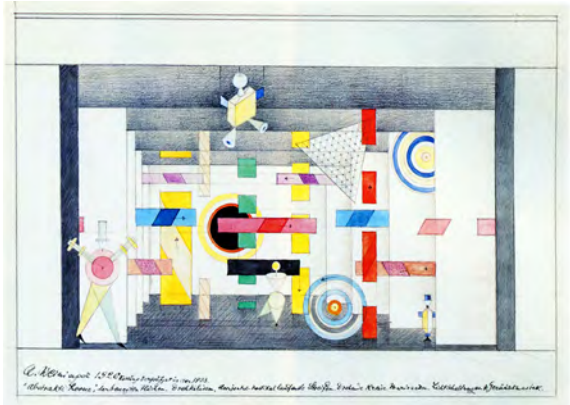


Fig.2.1.40.



Fig.2.1.41.

<sup>80</sup> HOCHMAN, Elaine S., “Victoria o destrucción total: fin de la Bauhaus de Weimar” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., p. 233.

<sup>81</sup> También llamada la “Turingia Roja”.

<sup>82</sup> HOCHMAN, Elaine S., “Victoria o destrucción total: fin de la Bauhaus de Weimar” en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., pp. 219-237.

<sup>83</sup> El grupo de oposición era la coalición de derechas formada por Partido del Pueblo Alemán (DVP), el Partido Nacional del Pueblo Alemán (DNVP) y la Asociación de Propietarios de Casas y Propiedades.

<sup>84</sup> Dessau poseía una prestigiosa tradición musical y teatral y había perdido sus símbolos ciudadanos tras el incendio en 1922 del Friedrich Theater y el abandono en el que se encontraba el Palacio Ducal hasta su derribo en 1924, ambos situados frente a frente en la avenida Kavalierstrasse.

<sup>85</sup> No todos los integrantes de la plantilla de profesores de la Bauhaus ni la totalidad de los alumnos aceptaron el traslado a Dessau. Aquellos maestros que no decidieron continuar en la plantilla de la Bauhaus se incorporaron a la “Escuela Universitaria Estatal de Oficios y Arquitectura” dirigida por Otto Bartning.

<sup>86</sup> Acerca del acuerdo con el gobierno local de Dessau resulta especialmente interesante el “Informe de la sesión del Consejo Municipal de Dessau del 24 de marzo de 1925”, *Anhalter Anzeiger*, Dessau, 25 de Marzo de 1925, Nº71, citado en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 126-127.

<sup>87</sup> Junkers, la empresa local de mayor prestigio y capacidad tuvo que reducir su plantilla un 25% y el paro en la ciudad, acostumbrada al pleno empleo, alcanzó un 10%.





Fig.2.2.01. Fotomontaje del proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius sobre una fotografía de los años veinte del barrio de Kreuzberg, 2013. Ver anexo planimétrico.

Fig.2.2.02. Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, Collage.

Fig.2.2.01.

## 2.2

### El Teatro Total de Walter Gropius y Erwin Piscator

#### 2.2.1. ARTE PROLETARIO

*Teatro socio-político proletario en Alemania*

El movimiento obrero en Alemania había surgido a mediados del SXIX en torno a la Asociación General de Trabajadores de Alemania<sup>1</sup>, fundada en 1863, y el Partido Obrero Socialdemócrata de Alemania<sup>2</sup>, creado seis años después. Estas organizaciones permitieron generar una conciencia de clase, establecida en base a un carácter y reivindicaciones políticas unitarias que llevaron progresivamente al colectivo obrero a demandar su propia cultura. En este ámbito, el teatro se consideraba un medio de comunicación esencial de los valores del proletariado para un colectivo muy numeroso y mayoritariamente analfabeto. En el marco de las sociedades del proletariado, se empezó a construir el Teatro Proletario, que desde sus comienzos unificó aspectos culturales, educativos y propaganda política<sup>3</sup>. El objetivo de este teatro era provocar un cambio radical de las condiciones sociales y políticas a favor de la nueva clase social, tal y como habían propuesto en 1845 Karl Marx y Friedrich Engels.

De esta forma el teatro se convirtió en el medio de comunicación predilecto del proletariado y en el vehículo de comunicación de sus reivindicaciones. El primer objetivo del teatro Teatro Proletario fue romper con la estructura teatral burguesa y hacer los teatros accesibles a las masas de población que se concentraban en las ciudades y que hasta entonces veían limitado su acceso al teatro, destinado a la élite social burguesa. La escena burguesa, con su configuración y los valores en los que se asentaba, no podía representar las demandas de la nueva clase obrera.

En sus comienzos los textos dramáticos y la estética escénica se vincularon al teatro tradicional folclórico y el carácter de las representaciones era pura e intencionalmente no profesional. Los autores y actores se esforzaron en representar la vida e ideales de la clase trabajadora y, pese al evidente desinterés mostrado por la cuestión estética, progresivamente el Naturalismo y Realismo se fueron imponiendo en la escena, bajo la influencia de Gerhart Hauptman y Henrik Ibsen. Estos procesos no programados fueron conformando una nueva tipología y estructura dramática que poco tiempo después planeó la construcción de sus propias sedes, como la Freie Volksbühne fundada en Berlín en 1890.

La cultura proletaria alemana sufrió un parón durante la Primera Guerra Mundial, para resurgir con más fuerza bajo el liderazgo de Karl Liebknecht y Clara Zetkin. La actividad proletaria dio lugar a manifestaciones y huelgas que derivaron en la Revolución de 1918. En este contexto revolucionario se desarrollaron nuevos medios de expresión y agitación, en los que discursos, canciones, eslóganes, panfletos y representaciones se convirtieron en los medios difusores del discurso político, llamando a una participación activa del proletariado. Esta relación directa entre teatro y discurso político, muy próxima al teatro revolucionario soviético se convirtió en una de las señas de identidad del Teatro Proletario.

El colapso de la monarquía sacudió la nación. Las estructuras tradicionales y los viejos valores parecían derrumbarse, situación que los movimientos de vanguardia trataron de aprovechar para proponer nuevos lenguajes y medios de expresión. De acuerdo a sus principios y su temperamento los artistas se fueron reuniendo en grupos progresivos más o menos expuestos. El Expresionismo había comenzado una labor de ruptura de la estética e ideología académica a principios de siglo, conformándose como un movimiento que inicialmente parecía conformar una propuesta revolucionaria y liberadora, y proponía la recuperación de la espiritualidad, el simbolismo y los sentimientos desde una estética muy heterogénea. Tras la Primera Guerra Mundial el movimiento inició una transición de la pintura al cine y el teatro, que fue bien acogida, pero que carecía de la potencia conceptual de sus orígenes y se consideraba simplemente una formalización moderna.

Otros movimientos asumieron que el arte no podía considerarse únicamente como una experiencia estética, sino que debería cumplir, de alguna manera, una función social y corresponder a la reivindicación proletaria de una cultura específica que les representase. En Alemania el proceso de desmitificación del arte y la ruptura con la concepción estética clásica fue abanderado por el Dadaísmo tras la Gran Guerra<sup>4</sup>. El caos político y la difícil situación económica que atravesaba el país en esos momentos fueron un apropiado caldo de cultivo para la aparición de un grupo dadaísta en Alemania, cuyo núcleo berlinés trató de orientar el arte hacia un objetivo político y social, sin un rechazo tan radical del arte como proponía la matriz de Zúrich. Entre sus integrantes se encontraban, entre otros, Richard Huelsenbeck, Hannah Höch, Kurt Schwitters, George Grosz, Raoul Hausmann y los hermanos Wieland Herzfeld y John Heartfield<sup>5</sup>.



Fig.2.2.02.

<sup>1</sup> Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein, ADAV.

<sup>2</sup> Sozialdemokratische Arbeiterpartei Deutschlands, SDAP.

<sup>3</sup> BECKET, Lutz, "The German proletarian theatre and Erwin Piscator", en BECKET, Lutz et al., *Erwin Piscator: The political theater 1920-1966*, Bruselas: École Nationale Supérieure d'architecture et des arts visuels, 1972, pp. 29-34.

<sup>4</sup> La exposición dadaísta en el Salón de la Nueva Secesión de 1918 y la redacción del manifiesto del Dadaísmo Alemán de Richard Huelsenbeck ese mismo año resultaron fundamentales para el asentamiento y difusión del movimiento.

<sup>5</sup> John Heartfield /1891-1968/ era el nombre artístico de Helmut Herzfeld, hermano de Wieland Herzfeld /1896-1988/.





Fig.2.2.03.



Fig.2.2.04.

Fig.2.2.03. Grosz y Heartfield sosteniendo el cartel con el lema "Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins", 1920 Portada del catálogo de la Erste Internationale Dada-Messe, 1920.

Fig.2.2.04. Fotografía de Robert Senneck en la que aparecen Raoul Hausmann y Hannah Höch en la Primera Muestra Internacional Dada, Berlín, 1920.

En la parte inferior derecha de la foto puede verse el cartel con el lema "Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins".

Fig.2.2.05. Portada del catálogo de la Erste Internationale Dada-Messe, 1920.

También el director teatral alemán Erwin Piscator<sup>6</sup> se aproximó a Dadaísmo a través de su amistad y colaboración artística con Grosz y Heartfield. Ideológicamente todos ellos coincidían en su proximidad al movimiento revolucionario marxista de la Liga Espartaquista<sup>7</sup> fundada y liderada por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo y que pasó integrarse en el Partido Comunista de Alemania<sup>8</sup>, KPD, tras el asesinato de sus líderes. Piscator empleaba estas palabras para referirse al enfrentamiento socio-político que se estaba librando en ese momento:

*El capital mundial se prepara con todas sus fuerzas, económica y militarmente, para derrumbar a Rusia. Rusia es la roca en medio del fragor de la revolución mundial. El día de Rusia...: he ahí el día decisivo. O solidaridad activa con Rusia soviética en el curso de los próximos meses... o el capital mundial logra anular la única garantía de la revolución mundial. O socialismo o hundimiento en la barbarie.*<sup>9</sup>

De manera natural el Dadaísmo se fue acercando al arte proletario al ser muchos de sus objetivos y ambiciones coincidentes. La ruptura con el patrón del arte burgués supuso un acercamiento a las actividades artísticas y políticas del movimiento socialista<sup>10</sup>.

En el verano de 1920 se celebró la Primera Feria Internacional Dadá<sup>11</sup> en la galería berlinesa del Dr. Otto Burchard, organizada por George Grosz, Raoul Hausmann y John Heartfield<sup>12</sup>. En esta exposición, además de los organizadores, expusieron obras Johannes Baader, Hannah Höch, Hans Arp, Otto Dix, Francis Picabia, Hugo Ball, Kurt Schwitters,... hasta completar 27 autores dadaístas y 174 obras<sup>13</sup>. La feria fue una muestra de la heterogeneidad conceptual y formal de los planteamientos dadaístas, pero además supuso un acercamiento al arte proletario a través de vinculación a la máquina y a la vanguardia rusa. Entre la multitud de collages, pinturas, poemas, esculturas y eslóganes<sup>14</sup> adquirió una especial significación un pequeño cartel con la lema “El arte está muerto. Viva el nuevo arte mecánico de Tatlin”<sup>15</sup>. Los organizadores Grosz y Heartfield se hicieron una fotografía sosteniendo este eslogan-manifiesto, otorgándole un carácter referencial en la amplitud de la muestra. Además del rechazo del arte tradicional, repetidas veces manifestado, el grupo berlinés se vinculaba a la máquina y a la estética constructivista<sup>16</sup>, en lo que parecía anunciar una unión de arte y tecnología que pocos años después promovería la Bauhaus. El carácter simbólico, espiritual e individualista del Expresionismo se confrontaba así con la modernidad y la máquina y la colectividad. Máquinas en lugar de almas. La Primera Feria Internacional Dadá supuso el punto álgido del dadaísmo berlinés, además de un momento de máximo acercamiento entre Dadaísmo y Arte Proletario<sup>17</sup>. Pero el éxito de la muestra se vio a la vez envuelto en una afilada polémica en la que el Dadá fue caracterizado como una manifestación nihilista, antiburguesa y comunista, que levantó tensiones dentro y fuera del movimiento. Esta situación convulsa derivó en el abandono por parte de muchos de sus seguidores de la vertiente socio-política del arte y su desvinculación del KPD. Éste, sin embargo, no fue el caso de Erwin Piscator.

### 2.2.2. ERWIN PISCATOR: TEATRO PROLETARIO

*Roma, 8 de Octubre de 1934*

La labor de Erwin Piscator<sup>18</sup> como director teatral no buscaba la creación de una estética personal, sino que consideraba el teatro como una actividad revolucionaria, activa en la lucha de clases y dotado de una función social y política. Este teatro alejado conceptualmente del teatro clásico y expresionista, tendría como finalidad la transmisión del mensaje y no una cuestión estética o formal. En la concepción de Piscator el teatro tendría que dirigirse a la masa proletaria y actuar como un elemento de concienciación y agitación política, en apoyo del Partido Comunista Alemán, KPD:

*Así como el comunista, en cuanto político, ha de tratar toda cuestión política, económica o de carácter social, siempre y en todo caso, según el imperturbable módulo de la común libertad humana, y así como cada individuo, en una reunión política, debe convertirse en político, así el actor debe convertir cada papel, cada palabra, cada movimiento, en expresión de la idea proletaria, de la idea comunista.*<sup>19</sup>

Partiendo de estas premisas Piscator había fundado en Berlín en 1920 junto a Hermann Schüller el *Teatro del Proletariado*<sup>20</sup>. No solamente las representaciones teatrales<sup>21</sup> desarrollaban el concepto del teatro proletario, sino que la propia estructura administrativa del teatro suponía una declaración de intenciones en este sentido: el teatro había sustituido de la figura del promotor por 6000 socios que sustentarían económicamente las representaciones no profesionalizadas dirigidas por Piscator y un amplio número de butacas se cederían gratuitamente para permitir el acceso al teatro a todos los ciudadanos. El ideario Piscator quedó recogido a modo de manifiesto fundacional en un artículo publicado en la revista *Der Gegner*, titulado “Sobre los fundamentos y cometidos del Teatro del Proletariado” en el que se afirma:



Fig.2.2.05.

<sup>6</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator /1893-1963/

<sup>7</sup> Spartakusbund.

<sup>8</sup> KPD, Kommunistische Partei Deutschlands.

<sup>9</sup> PISCATOR, Erwin, “El Teatro del Proletariado 1920-1921”, en SAS-TRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, Madrid: Editorial Ayuso, 1976, p. 39.

<sup>10</sup> BECKET, Lutz, “The German proletarian theatre and Erwin Piscator”, en BECKET, Lutz et al., *Erwin Piscator: The political theater 1920-1966*, op. cit., pp. 29-34.

<sup>11</sup> Erste Internationale Dada-Messe.

<sup>12</sup> BERNARD, Sophie, “Dada-Messe / International Fair” en RAMADE, Benedicte, *Dada: L’exposition*, Centre Pompidou, París, 2005, pp. 67-68.

<sup>13</sup> Pese a la nutrida presencia de dadaístas, entre los artistas presentes sorprende la ausencia de Man Ray, Marcel Duchamp y Tristan Tzara.

<sup>14</sup> *Dadá está en el lado proletario revolucionario; Dadá es político; Abajo con los valores burgueses.*

<sup>15</sup> *Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst TATLINS.*

<sup>16</sup> La pintura de Raoul Hausmann *Tatlin en casa* transmite el mismo concepto, 1920.

<sup>17</sup> Herzfelde, Wieland y Doherty, Brigid, “Introduction to the First International Dada Fair”, *October*. Cambridge: Verano 2003, vol. 105, pp. 93-104.

<sup>18</sup> Erwin Piscator, 1893-1963.

<sup>19</sup> PISCATOR, Erwin, “El Teatro del Proletariado 1920-1921”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 40-43.

<sup>20</sup> Proletarische Theater

<sup>21</sup> Durante la estancia de Piscator en el Proletarische Theater se montaron las obras *Russlands Tag* de Lajos Barta, *Feinde* de Maxim Gorki y *Wie lange noch, du Hure, bürgerliche Gerechtigkeit* de Franz Jung.



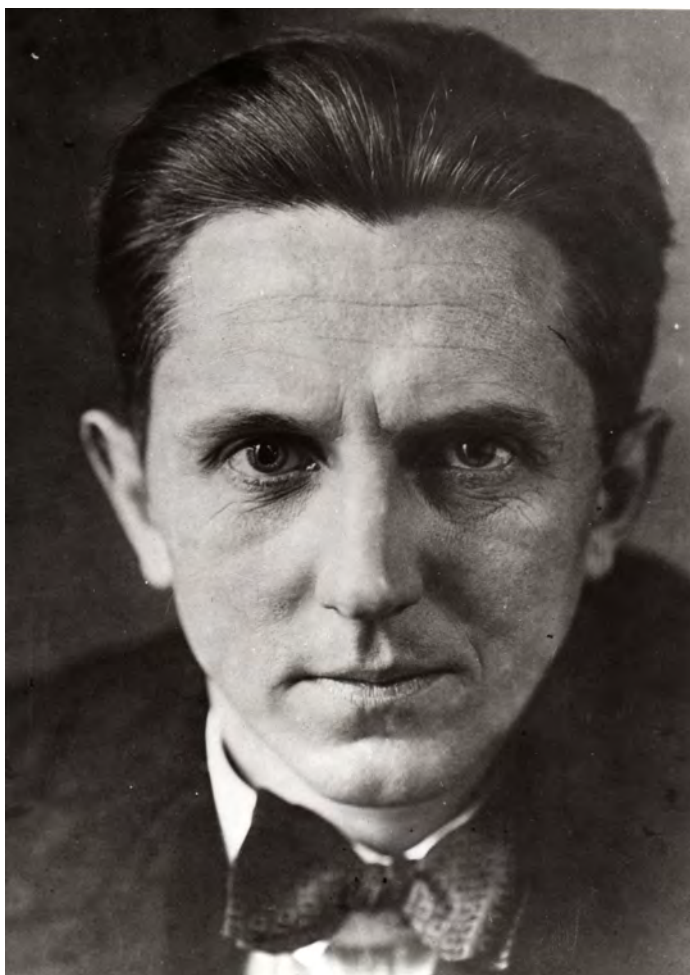


Fig.2.2.06.

Fig.2.2.06. Fotografía de Erwin Piscator en torno a 1927.

Fig.2.2.07. Volksbühne, 1930.

Fig.2.2.08. Erwin Piscator, *Trotz Alledem!*, 1925.

*Fotomontaje de diversas imágenes sobre un fondo en el que aparece el Grosses Schauspielhaus, tratando de representar las incidencia en el espacio de proyecciones cinematográficas simultáneas.*



Fig.2.2.07.

*Las aspiraciones que han de animar a la dirección del Teatro del Proletariado han de ser: simplificar la expresión y la construcción, procurar un efecto claro e inequívoco sobre el sentir del público obrero, subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, es decir, inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases.* <sup>22</sup>

El otorgar la prioridad al mensaje llevará a Piscator a promover un estilo simple y concreto y un lenguaje sencillo, accesible y claro, evitando dobles interpretaciones y actuando como un medio político, propagandístico y educador. Un teatro entendido como medio idóneo para la educación de la masa proletaria, alejada de los sentimientos para acercarse a los planteamientos políticos, que permitiesen atraer a todo el proletariado a generar un frente común que permitiese introducir el comunismo en la convulsa Europa de los años de vanguardia. Esto permitirá emplear actores no profesionales, decorados experimentales y subvertir las reglas tradicionales en la búsqueda incesante de un medio de expresión de la propaganda adecuado a los nuevos tiempos. El arte y la estética quedan en segundo plano frente a la información y la propaganda. La ausencia de un repertorio teatral adaptado a las ambiciones políticas del director, le llevará a emplear obras convencionales burguesas, que se matizan, modifican o comentan para adaptarse a sus criterios y necesidades particulares.

*Con esto apareció un nuevo momento en la representación: el pedagógico. El teatro ya no debía producir en el espectador un efecto meramente sentimental ni especular con su rapidez de reacción emotiva...; ahora se dirigía conscientemente a su razón. No debía proporcionar solamente arrobamiento, entusiasmo, desgarramiento, sino también explicaciones, instrucción y enseñanzas.* <sup>23</sup>

La aparición de esta nueva tipología teatral generó múltiples detractores tanto en la clase burguesa como en las instancias teatrales, ya que se sentían atacados por los nuevos planteamientos de este Teatro Político no profesional, político, ahistórico y transgresor.

En el *Teatro del Proletariado* se montaron *El inválido*, de Karl August Wittfogel, *Los enemigos*, de Maxim Gorki, *El príncipe Hagen* de Upton Sinclair, la obra colectiva *El día de Rusia* y *¿Cuánto tiempo durarás aún, puta justicia burguesa?*, de Franz Jung. Precisamente de esta última obra *Die Rote Fahne*, recogió en una pequeña reseña una síntesis de la actividad y logros del Teatro Proletario bajo la dirección de Piscator el 12 de Abril de 1921:

*Lo fundamentalmente nuevo en este teatro es que comedia y realidad se confunden de manera sorprendente. Con frecuencia no sabes si estás en el teatro o en un mitin; crees que debieras intervenir y ayudar, que debieras gritar tú también. El límite entre comedia y realidad se borra (...). El público siente que ha echado una ojeada a la vida real, que no es espectador de una pieza teatral, sino de una pieza de vida verdadera.*

La reseña del periódico marxista se publicó poco antes del cierre definitivo del Teatro del Proletariado ese mismo mes<sup>24</sup>. Sin embargo, era consciente de la dificultad de articular un discurso proletario en una estructura arquitectónica como la que le ofrecían los teatros berlineses. La disposición anacrónica del auditorio, que respondía a una estratificación social en niveles, y la fragmentación del espacio establecida por el arco proscenio, resultaban difíciles de asumir y complicaban sus ambiciosas puestas en escena:

*La arquitectura del teatro está en la más íntima relación con la forma de la dramaturgia correspondiente; o sea, ambas se determinan mutuamente. Pero las raíces de la dramática y la arquitectura penetran hasta la forma social de su época. La forma de teatro que domina en nuestra época es la forma del absolutismo, que se ha sobrevivido a sí misma...: el teatro real. Con su distribución en patio de butacas, gradas, palcos y galerías refleja las capas sociales de la sociedad feudal.* <sup>25</sup>

Tras un breve período en el Central-Theater de Berlín<sup>26</sup>, en 1924 Piscator fue nombrado director del Volksbühne<sup>27</sup> berlinés. Este teatro diseñado por Oskar Kaufmann abrió sus puertas en la Bülowplatz<sup>28</sup> en 1914 bajo el nombre de Freie Volsbühne y trataba de materializar la visión de *Le Théâtre du peuple* que Romain Rolland había formulado en 1902, como un teatro abierto a las masas y como medio de expresión de las mismas. El lema “Die Kunst dem Volke” presidía la fachada del imponente edificio. Sin embargo el particular programa de la Volksbühne no se cumplió bajo la dirección de Max Reinhardt entre 1915 y 1918, ni con su sucesor en el puesto Fredrich Kayssler hasta 1923. Al ser éste relevado se pretendía un cambio de rumbo sustancial de la institución dirigida por Fritz Holl que se propuso un retorno al origen de la institución basado en el apoyo a dramaturgos modernos bajo la dirección de Erwin Piscator.

En el Volksbühne Piscator asombró a los espectadores con la temática de sus obras, la novedosa puesta en escena y la integración de la tecnología, fundamentalmente mediante la introducción en sus montajes teatrales de proyecciones cinematográficas. El cine había alcanzado una importante cota de popularidad y se había convertido en el medio de entretenimiento de masas predilecto al tratarse de un medio moderno, ilimitado en sus posibilidades técnicas, carente de connotaciones de clase y económico. En manos de Piscator<sup>29</sup> el cine se empleaba como decorado escénico o elemento de ambientación histórica y documental, empleando su capacidad narrativa y posibilidades técnicas para superar las

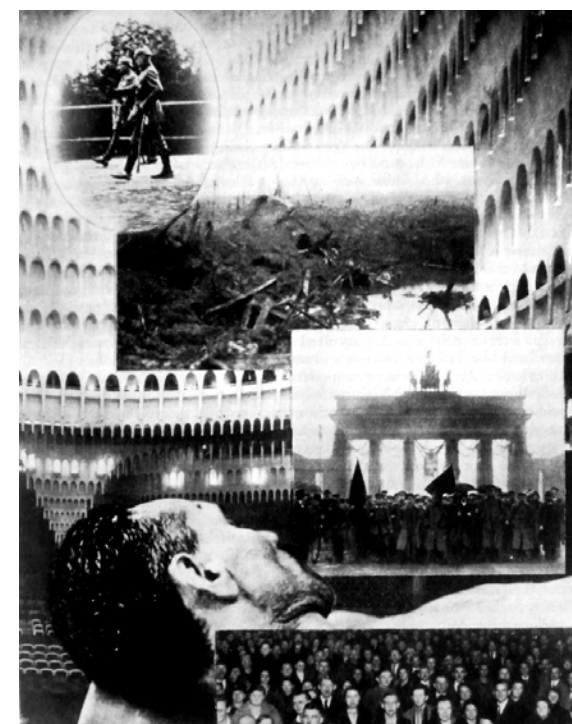


Fig.2.2.08.

<sup>22</sup> PISCATOR, Erwin, “El Teatro del Proletariado 1920-1921”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 40.

<sup>23</sup> PISCATOR, Erwin, “El Teatro del Proletariado 1920-1921”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 46.

<sup>24</sup> “En Abril de 1921 tuvo lugar la última función del Teatro del Proletariado. Fuera grande o pequeño el resultado positivo de este primer año, se había conseguido que el teatro conquistara para sí un primer puesto entre los medios de propaganda del movimiento revolucionario. (...) Pero, al mismo tiempo, el teatro, en cuanto institución artística, había llevado a cabo con esto un cambio de su función. Volvía a tener una finalidad que caía en el campo de lo social.” PISCATOR, Erwin, “El Teatro del Proletariado 1920-1921”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 51.

<sup>25</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 159.

<sup>26</sup> Piscator dirigió junto a Hans Joseph Rehfish el Central Theater entre 1922 y 1923.

<sup>27</sup> Teatro del Pueblo.

<sup>28</sup> Actualmente la Bülowplatz recibe el nombre de Rosa-Luxemburg-Platz.

<sup>29</sup> El uso del cine por parte de Piscator atiende a diferentes tipologías en función de su integración en la representación dramática. Stefan Woll en su libro *Das Totaltheater*, señala diferentes posibilidades y tipos: la película educativa, la película dramática, la película comentario, la película efecto, la película naturalista,... WOLL, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlín: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1984, pp. 66-70.





Fig. 2.2.09.



Fig. 2.2.10.

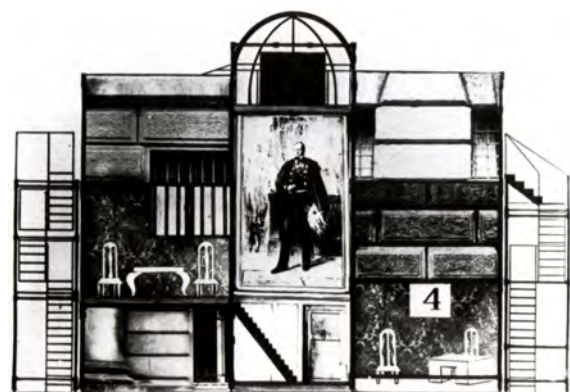


Fig. 2.2.11.

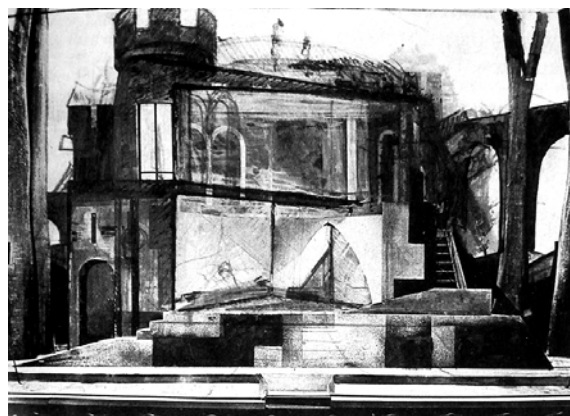


Fig. 2.2.12.

Fig. 2.2.09/10/11. Traugott Müller, Escenografía y cartel para la obra *Hoppla-wir Lebben*, Theater am Nollendorfplatz, 1927.

Fig. 2.2.12. Traugott Müller, Escenografía para *Die Räuber*, 1925.

barreras temporales y físicas del teatro<sup>30</sup>. Al dinamismo de la proyección cinematográfica se le añade la proyección de imágenes fijas con fotos, datos, estadísticas, textos, recortes de periódico,... que aportan un respaldo de veracidad o contraste con la acción dramática representada, buscando la información y la implicación del espectador. El uso integrado de las proyecciones cinematográficas en la representación resultó especialmente novedoso en un momento en el que había sido empleado por muy pocos autores, entre los que se encontraban Friedrich Kiesler o Vsévolod Meyerhold<sup>31</sup>. Las superficies sobre las que se realizarían las proyecciones son múltiples y su posición, variable en función de la representación, se extendería a la totalidad del espacio teatral, favoreciendo la integración espacial entre escena y auditorio. Piscator trató de aprovechar todas estas circunstancias en la construcción de su acción escénica moderna:

*El teatro había perdido todo interés. La película más miserable contenía más actualidad, reflejaba mejor la excitante realidad de nuestros días que cualquier teatro con su pesada maquinaria dramática y técnica. No es que el teatro, como institución se sobreviviera a sí mismo; lo que se sobrevivían eran su dramática y sus formas. Un teatro que atacara los problemas de nuestra época, que satisficiera la necesidad del público de vivir en el teatro su propia existencia, sin solemnidad ni miramiento alguno, tenía que despertar en todos el mayor interés y tenía que ser, al mismo tiempo, un negocio.<sup>32</sup>*

De ahí que el uso de las nuevas tecnologías se vinculase desde este momento con la obra de Piscator como señal de progreso y medio para presentar la propaganda de un modo más directo e impactante, además de una señal de distinción respecto de la “representación burguesa”. El uso de la técnica no era un fin en sí mismo, sino un medio para cumplir su misión política, la transmisión de propaganda y el desarrollo de su prototipo teatral:

*No hay que decir que no debe descuidarse el empleo de las nuevas posibilidades técnicas y estilísticas de las últimas épocas artísticas, en cuanto se sirva con ello a esos fines revolucionarios, sin hacer del estilo en sí mismo un fin artístico-revolucionario.<sup>33</sup>*

Piscator construyó un nuevo estilo teatral que recibió el nombre de Drama Documental y que se propuso como una contribución hacia la formulación teórica del Teatro Político, en la que se unían acción escénica, música, iluminación, discursos, proyecciones de fotografías y películas, dispositivos mecánicos móviles,... La primera representación de una representación de este tipo por parte de Piscator tuvo lugar en 1925 con el montaje de *A pesar de todo*<sup>34</sup>, dirigida y co-escrita por Felix Gasbarra y Erwin Piscator y en la que también colaboraron John Heartfield y Edmund Meissel<sup>35</sup>. Esta obra ideada para ser representada en verano al aire libre en la Unión Cultural de Obreros de las Minas de Gosen y concebida como una representación de masas que se pondría en escena en una depresión natural del terreno, como ocurría en las representaciones griegas. El argumento de *A pesar de todo*, pretendía abarcar los momentos revolucionarios más destacados de la historia de la humanidad, desde la Esparta clásica a la Revolución Rusa contemporánea. Sin embargo, el hecho de que la trama argumental tratase la muerte de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg, generó un cierto malestar y polémica que provocó que representación fuese aplazada inicialmente y posteriormente suspendida. Esta vocación política del texto de Gasbarra y Piscator, sin embargo, sí agradó a los representantes del Partido Comunista Alemán, KPD, que les trasladó su interés de realizar el montaje en el equipamiento alemán de masas por excelencia, la Grosses Schauspielhaus, donde formaría parte de los actos vinculados al Congreso del Partido. En ese momento el argumento de *A pesar de todo*<sup>36</sup> prescindió de casi la totalidad de la trama histórica y pasó a centrarse en los recientes acontecimientos alemanes. La particular configuración espacial de la Grosses Schauspielhaus supuso el entorno idóneo para que Piscator abordase su ambicioso proyecto. Sobre la escena circular giratoria se dispuso una estructura que generaba niveles a los que se accedía mediante rampa o escalera. Piscator argumentaba así su montaje:

*Como escenario fundamental hice construir un practicable, una construcción en forma de terraza, de piezas irregulares, con una rampa a un lado y por el otro, escaleras y descansillos, instalada toda ella sobre la plataforma giratoria del escenario. En sus terrazas, nichos y corredores, dispuse los diferentes escenarios. Con lo cual se consiguió una unidad de construcción escénica, un desenvolvimiento incesante de la obra como en un único río arrollador. (...) La más rigurosa utilidad fue el principio que determinó el armazón escénico. Ya no había nada destinado a simular algo, ni a sostener o expresar la comedia. La independencia del armazón, que constituía en sí un mundo propio, montado sobre una plataforma giratoria, anulaba el titirimundi de la escena burguesa. Lo mismo podría haber estado en un local abierto. El recorte cuadrado del escenario no era más que una limitación perturbadora.<sup>37</sup>*

De manera similar se actuaría con los montajes escenográficos que a partir de 1925 serían realizados mayoritariamente por Traugott Müller<sup>38</sup>. En ellos se prescindía de todo elemento decorativo y no funcional con preferencia por el uso de superficies neutras y materiales industriales que se activarían mediante la incidencia de las proyecciones. Estas construcciones buscan liberarse de los decorados pictóricos y apostar por la tridimensionalidad, mediante una construcción escénica autónoma y tridimensional y maquinista, que nos remite a los montajes teatrales del constructivismo ruso realizadas por Vsévolod Meyerhold, Aleksandr Tairov, Aleksandra Exter, Liubov Popova, El Lissitzky y otros<sup>39</sup>. La autonomía de estas construcciones escenográficas respecto de la caja escénica llevó a su posible ubicación en cualquier punto de la sala y a

prescindir del arco proscenio y a la integración espacial de escena y auditorio<sup>40</sup>.

El Drama Documental pretendía desvincularse del teatro tradicional intentando crear un nuevo género que se identificase con la lucha social, con el proletariado y apoyado en el progreso en vez de la historia. Piscator consideró la experiencia como especialmente satisfactoria, por el profundo calado de la obra en los espectadores y en la crítica. No solamente su opinión fue favorable, también lo fueron las críticas que aparecieron tras su estreno en la apertura del Congreso del Partido Comunista el 17 de Julio de 1925, como esta recogida en el diario *Frankfurter Zeitung*:

*Después de una revista como esta, parece como si se hubiera bañado uno. Le crecían las fuerzas. Se podía nadar y remar bien por las calles. Circulación y luz, efervescencia y técnica tenían un nuevo sentido.*<sup>41</sup>

Sin embargo, la argumentación política y social de Piscator se trasladó también al uso del espacio teatral. Para él, la Grosses Schauspielhaus, construida a la medida de las necesidades de Max Reinhardt y sus lujosos espectáculos de masas expresionistas, había encontrado un uso más puro y directo, que había sido la base del éxito de su montaje en el santuario del teatro expresionista. En la opinión de Piscator, ni Reinhardt ni Karlheinz Martin, ni muchos otros, habían sido capaces de sacar partido a la configuración espacial de la Grosses Schauspielhaus como él lo había hecho:

*Toda la representación fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de la guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricos. Y esto en la Grosses Schauspielhaus, que en otro tiempo había construido Reinhardt para transmitir al público burgués el drama clásico. También él comprendía que se debía ir a las masas...; pero fue a ellas desde la otra ribera, con armas extrañas.*<sup>42</sup>

Durante su estancia en el Volksbühne la institución vivió uno de sus períodos de mayor éxito<sup>43</sup>. Sin embargo, el activismo político de las obras de Piscator tenía claros partidarios y también detractores, que atacaron constantemente las producciones realizadas en esos años. Poco a poco el marcado carácter político de las representaciones fue puesto en cuestión por los propios administradores de la Volksbühne, que hasta ese momento se había mantenido como una institución artística alejada de las cuestiones políticas que estaban teniendo lugar en Alemania durante esos años. La gran polémica y los graves ataques lanzados contra la institución tras los montajes de *Los bandidos* de Schiller, *Tormenta sobre Gottlandia* de Welk<sup>44</sup> y *Banderas* de Paquet, Piscator presentó su dimisión a comienzos de 1927, acogida de buen grado por la directiva de la Volksbühne<sup>45</sup>. El activismo político de las obras de Piscator se había ido radicalizando durante sus años en esta institución, que hasta su llegada no había mostrado una determinada afinidad política, manteniendose en una difusa posición neutral y plural. La atención y el interés que Piscator había atraído en su estancia en la Volksbühne, se habían transformado en duras críticas que tensaron la relación entre la directiva y el director, al que se le exigían cambios de acción y actitud que éste no fue capaz de asumir y derivaron en su renuncia al puesto que había ostentado desde 1924<sup>46</sup>.

La experiencia en la Volksbühne además de originar la evolución del estilo de Erwin Piscator, le llevó a percatarse de las dificultades que los condicionantes arquitectónicos imponían a la representación.

*Dada la actividad desarrollada por mí en la Volksbühne fue tan sólo un intento de transformar la producción dramática, orientándola hacia la revolución social; de empujarla hacia adelante, de hacerla más profunda. Tal vez la índole propia de mi montaje se debe puramente a una deficiencia de la producción dramática. En todo caso, nunca hubiera destacado, con tanto relieve, de haber dispuesto de una producción dramática adecuada. (...) Al enfrentarnos con los dos puntos fundamentales del teatro, la arquitectura y la dramaturgia, nos encontrábamos con un déficit.*<sup>47</sup>

La experiencia de estos años y el desencuentro con los directores de la Volksbühne llevaron a Piscator a considerar la posibilidad de establecer su propio teatro donde pudiese dar rienda suelta a sus ambiciones creativas, sociales y políticas.

*Mi camino ulterior era casi impracticable si no fundaba un teatro propio. En una renovación de mi contrato con la Volksbühne no había ni que pensar y, por otra parte, después de haberme manifestado tan definitivamente en mi lucha por el teatro político en el mitin del antiguo senado, el trabajar en giras y aceptar contratos con teatros burgueses hubiera parecido una retirada. Por lo cual, un teatro propio era la condición indispensable para mi labor posterior.*<sup>48</sup>

El espacio a construirse habría de ser la respuesta volumétrica a los principios del Teatro Político y a las necesidades de la clase proletaria, tomando como punto de partida las investigaciones y experiencias del gran referente en este proceso: el teatro de la vanguardia soviética. La situación social, política y cultural de la Rusia Soviética eran una constante referencia para Piscator y su programa teatral se basaba en las acciones teatrales de los grupos proletarios soviéticos, el Agitprop y los principios expuestos por Platón Kérzhentsev en su libro titulado *El Teatro Creativo*<sup>49</sup>:

*El teatro como institución, como aparato y como edificio, no se había encontrado nunca hasta el año 1917 en poder de la clase oprimida, y porque esta no había estado nunca hasta entonces en situación de liberar al teatro, no sólo espiritual, sino*

<sup>30</sup> BECKET, Lutz, “The German proletarian theatre and Erwin Piscator”, en BECKET, Lutz et al., *Erwin Piscator: The political theater 1920-1966*, op. cit., pp. 29-34.

<sup>31</sup> *Más tarde se ha sostenido con frecuencia que yo había tomado esta idea de los rusos. La verdad es que entonces me era casi desconocida la situación del teatro de la Rusia soviética. Las noticias de representaciones, etc., nos llegaban siempre con harta escasez. Ni ha llegado después a mi conocimiento que los rusos hayan empleado nunca el cine funcionalmente como lo he hecho yo. Por lo demás, la cuestión de la prioridad no tiene la menor trascendencia.*

<sup>32</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 156.

<sup>33</sup> PISCATOR, Erwin, “El Teatro del Proletariado 1920-1921”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 41-42.

<sup>34</sup> *Trotz Alledem!*. Sobre esta obra resulta muy interesante el libro de Sandra Jenko “*Trotz Alledem!*” *Als Exempel für das Dokumentarische Theater Erwin Piscators* (JENKO, Sandra, “*Trotz Alledem!*” *Als Exempel für das Dokumentarische Theater Erwin Piscators*, Múnich: GRIN Verlag, 2004.)

<sup>35</sup> BECKET, Lutz, “The German proletarian theatre and Erwin Piscator”, op. cit. pp. 29-34.

<sup>36</sup> El propio título, alude a una famosa expresión de Karl Liebknecht.

<sup>37</sup> PISCATOR, Erwin, “El drama documental”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 78-79.

<sup>38</sup> Mc CREADY, Geoffrey, *The Stage designs of Traugott Müller in relation to the political theatre of Erwin Piscator and the Weimar Republic*, Ann Arbor, Michigan, 1995.

<sup>39</sup> Pese a que Piscator negó repetidas veces el conocimiento de las realizaciones teatrales de Meyerhold, el uso de escenografías constructivas, basadas en andamiajes metálicos y plataformas y la integración de la máquina suponen una referencia difícil de negar. Tanto en el caso de Meyerhold como en el de Piscator, se comprueba una característica común, que caracterizaba sus escenificaciones más allá de cualquier diferencia: dos conquistas fundamentales de esta [...] tecnificación del teatro eran la dinamización de la configuración escénica y la simultaneidad del hecho escénico. PÖRTNER, Paul, “Piscator und der russische Theater-Oktober”, *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt*. Berlín: 4 Noviembre 1967, nº 303, p. 20.

<sup>40</sup> Piscator había comenzado a experimentar con este tipo de construcciones escenográficas, en la obra *A pesar de todo*, una revisión histórica de los acontecimientos históricos entre 1914 y 1919, representados en la Grosses Schauspielhaus de Berlín en 1925 en un acto del KPD y diseñados por John Heartfield.

<sup>41</sup> SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., pp. 75-85.

<sup>42</sup> PISCATOR, Erwin, “El drama documental”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 79-80.

<sup>43</sup> Durante su estancia en el Volksbühne Piscator montó *Barco a la vista* de Rudolf Leonhard, *Banderas y Olas de tempestad* de Alfons Paquet, *Los bandidos* de Friedrich Schiller, *Tormenta sobre Gottlandia* de Ehm Welks y *Rasputín*, de Alekséi Tolstói.

<sup>44</sup> BECKET, Lutz, “The German proletarian theatre and Erwin Piscator”, en BECKET, Lutz et al., *Erwin Piscator: The political theater 1920-1966*, op. cit., pp. 29-34.

<sup>45</sup> También Fritz Holl abandonó la Volksbühne poco después en





Fig.2.2.13.

Fig.2.2.13. Granach, Piscator, Graetz, Toller y Traugott Müller, en un descanso del montaje de *Hoppla, wir leben!*, Berlín, 1927.

Fig.2.2.14a/b. Montaje del *Buen Soldado Schweik*, Piscatorbühne, 1928.

Fig.2.2.15. Representación de *Sturmflut*, en el que se puede apreciar el uso de proyecciones como ambientación escenográfica, Berlín, 1926.

Fig.2.2.16. Traugott Müller, Cartel para la obra *Hoppla-wir Leben*, Theater am Nollendorfplatz, 1927.



Fig.2.2.14a.



Fig.2.2.14b.

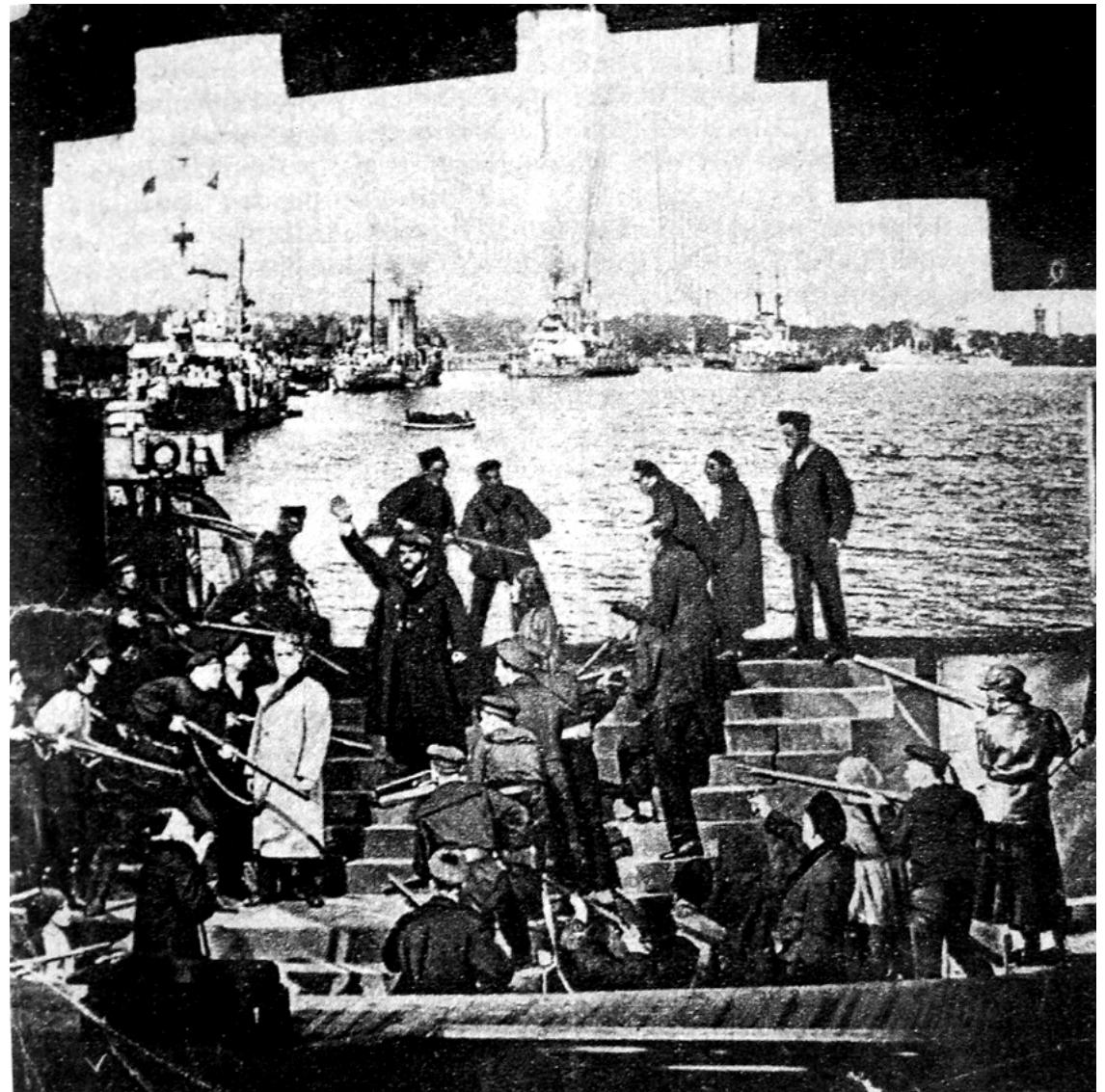


Fig.2.2.15.



también estructuralmente. Esa obra fue emprendida enseguida y con la mayor energía por los directores revolucionarios de Rusia. Al conquistar el teatro, yo tenía que andar necesariamente caminos parecidos, que, en nuestras circunstancias (...) conducían a una radical transformación del aparato escénico, lo cual, en su significación total, equivalía casi a romper la vieja forma del cajón del escenario. (...) A esta tendencia, política en su origen, como es natural se dirigen todos los medios técnicos. Y si hoy todavía producen estos medios un efecto impuro, forzado, exagerado, es tan sólo a causa de su contradicción con un edificio que no los ha previsto.<sup>50</sup>

2.2.3. EL PROYECTO DEL TEATRO PISCATOR

La “electrificación” de la escena<sup>51</sup>

Piscator había percibido en sus montajes en la Volksbühne que la tipología teatral a la italiana, suponía una limitación para su ambiciosa concepción escénica. El uso de todos esos mecanismos tecnológicos y espaciales en un espacio no preparado para ellos, originaba múltiples problemas que no permitían un desarrollo continuo a la altura de las expectativas de Piscator, que decidió abordar la construcción de un nuevo teatro a la medida de sus necesidades:

(...) lo más que podría lograr sería un teatro que, con medios anticuados e insuficientes, diera, a lo sumo, una vaga idea de lo que yo me proponía. Con lo que yo soñaba era algo así como una máquina de teatro, con la perfección técnica de una máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabinas cinematográficas, con instalación de altavoces, etc. Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos. Tal construcción, por supuesto, era algo con un coste millonario.<sup>52</sup>

Erwin Piscator resumía de esta manera el programa que pretendía abordar en su nuevo espacio teatral. Cuando en 1927 presentó su renuncia en el Volksbühne decidido a abrir un nuevo espacio teatral ya había encontrado un modo de financiar su empresa. Tras la polémica representación de la obra de Friedrich Schiller *Die Rauber* en Septiembre de 1926<sup>53</sup>, Piscator conoció al empresario alemán Ludwig Katzenellenbogen gracias a la mediación de la actriz austríaca Tilla Durieux. Ambos entusiasmados por la puesta en escena de la obra, entablaron una relación con el director en la que éste les hizo partícipes de las limitaciones funcionales a las que se veía sometido en el Volksbühne y su intención de comenzar una nueva etapa en un espacio teatral más flexible y moderno. Katzenellenbogen se comprometió poco después a dar apoyo financiero<sup>54</sup> al director para que esta nueva empresa empezase cuanto antes<sup>55</sup>.

Tras renunciar a su puesto en el Volksbühne, Piscator empezó a analizar las posibilidades que ofrecían los teatros disponibles en Berlín, pero entre ellos ninguno parecía ser capaz de cumplir las expectativas del director, superando la contradicción existente entre su Teatro Proletario y la estructura rígida, estratificada y anacrónica de los teatros existentes en la época. Piscator propuso a Katzenellenbogen acomodarse temporalmente en un teatro mientras abordaba el diseño de un “teatro-máquina”, para el que esperaba contar con su apoyo económico.

Entonces parte de los fondos aportados inicialmente por el empresario se destinaron al alquiler del Theater-am-Nollendorfplatz<sup>56</sup>, elegido por él entre todos los disponibles en Berlín en ese momento, para fundar su Piscatorbühne, que abrió sus puertas en Septiembre de 1927. El teatro, que había sido inaugurado en 1906 bajo el nombre de Neues Schauspielhaus, contaba con un auditorio bien dotado técnicamente y con capacidad para 1100 personas y una sala anexa de menor tamaño, la Mozartsaal, que en ese momento albergaba un cine. Esta elección fue muy cuestionada al encontrarse el teatro emplazado en un barrio aristocrático, lo que levantó sospechas de una posible conversión del director hacia una temática burguesa, cuestión que Piscator cerró con sus primeras representaciones, en las que la línea de acción del Teatro Político y el Drama Documental mantuvieron e incluso radicalizaron sus características.

Mientras otros directores se centraron en establecer una reforma partiendo de la selección de las obras literarias, el método de actuación y la escenografía, Piscator confió en la técnica como medio de expresión esencial de su teatro, cuya finalidad sería conseguir la participación activa del espectador. La unión de la nueva configuración espacial, el uso de medios técnicos y las tramas de tipo social e índole política buscarían construir una “cuarta dimensión en el teatro” y activar la percepción de los espectadores implicándolos en la representación. La tecnificación de la escena es para el director alemán una forma de superar las carencias de la producción dramática, en cuanto a textos, medios y espacios:

No es una mera casualidad que en una época cuyas creaciones técnicas se destacan como gigantesca torre sobre todas las demás producciones se dé una tecnificación de la escena. Y menos lo es aún que esa tecnificación reciba su impulso precisamente de una parte que se encuentra en contradicción con el orden social actual. Las revoluciones espirituales y sociales han estado siempre ligadas a revoluciones técnicas. Ni tampoco podría imaginarse el cambio de la función de la escena sin una renovación técnica del aparato escénico.<sup>57</sup>

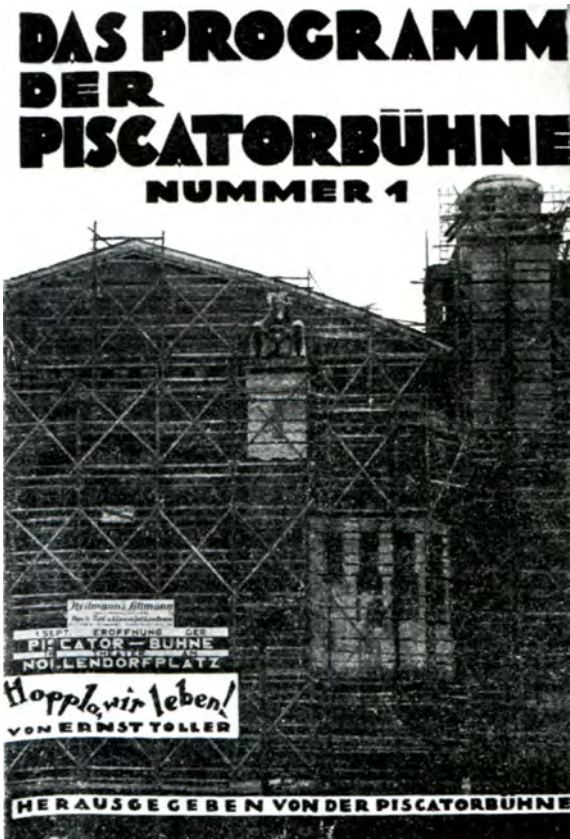


Fig.2.2.16.

1928, siendo sustituido por Karlheinz Martin.

<sup>46</sup> Tras la marcha de Piscator, Fritz Holl abandonó la dirección que pasó a manos de Karlheinz Martin en 1928.

<sup>47</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 158.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> KÉRZHENTSEV, Platón, *Tvorcheskii teatr*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Peterburgo, 1918.

<sup>50</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 173-174.

<sup>51</sup> Concepto empleado por Bertolt Brecht para referirse al uso que Piscator hacía de la tecnología.

<sup>52</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., p. 157.

<sup>53</sup> En la Schauspielhaus de Berlín, actualmente la Konzerthaus, sede la Konzerthausorchester de Berlín.

<sup>54</sup> 400.000 marcos fue la cantidad inicial acordada.

<sup>55</sup> WOLL, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, op. cit., pp. 117-119.

<sup>56</sup> Anteriormente conocido como Neues Schauspielhaus

<sup>57</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., pp. 166, 173.





Fig.2.2.17b.



Fig.2.2.17c.

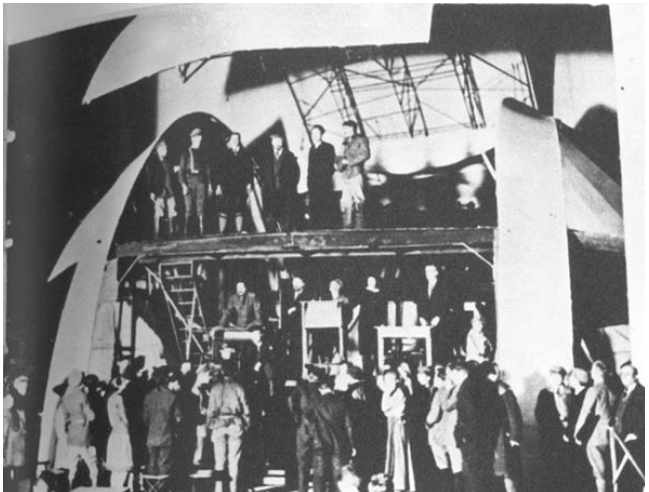


Fig.2.2.17d.

Fig.2.2.17a/b/c/d. Traugott Müller, Escenografía para la obra *Rasputin*, Theater am Nollendorfplatz, 1927.

Fig.2.2.18a/b. Traugott Müller, Escenografía para la obra *Rasputin*, Theater am Nollendorfplatz, 1927.

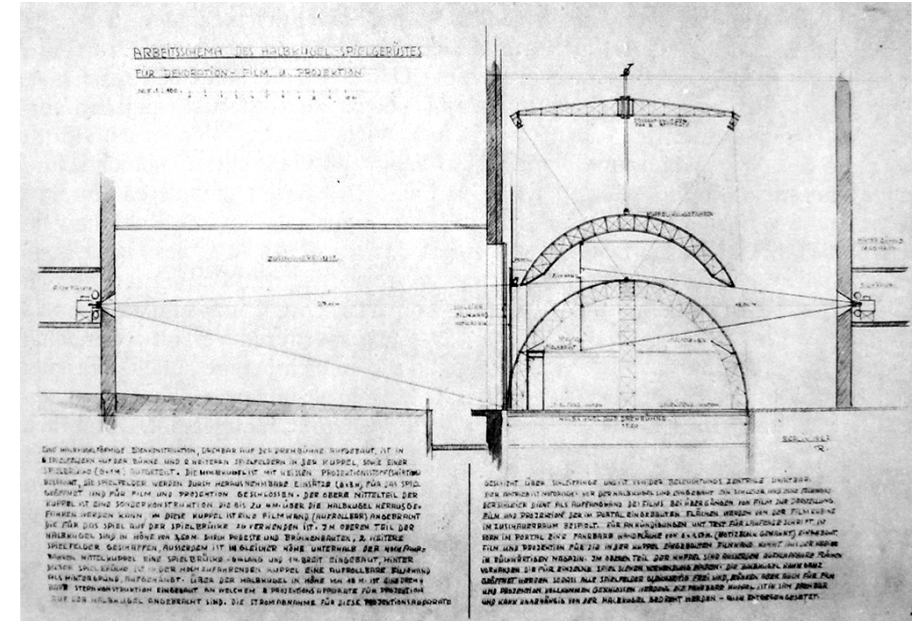


Fig.2.2.18b.

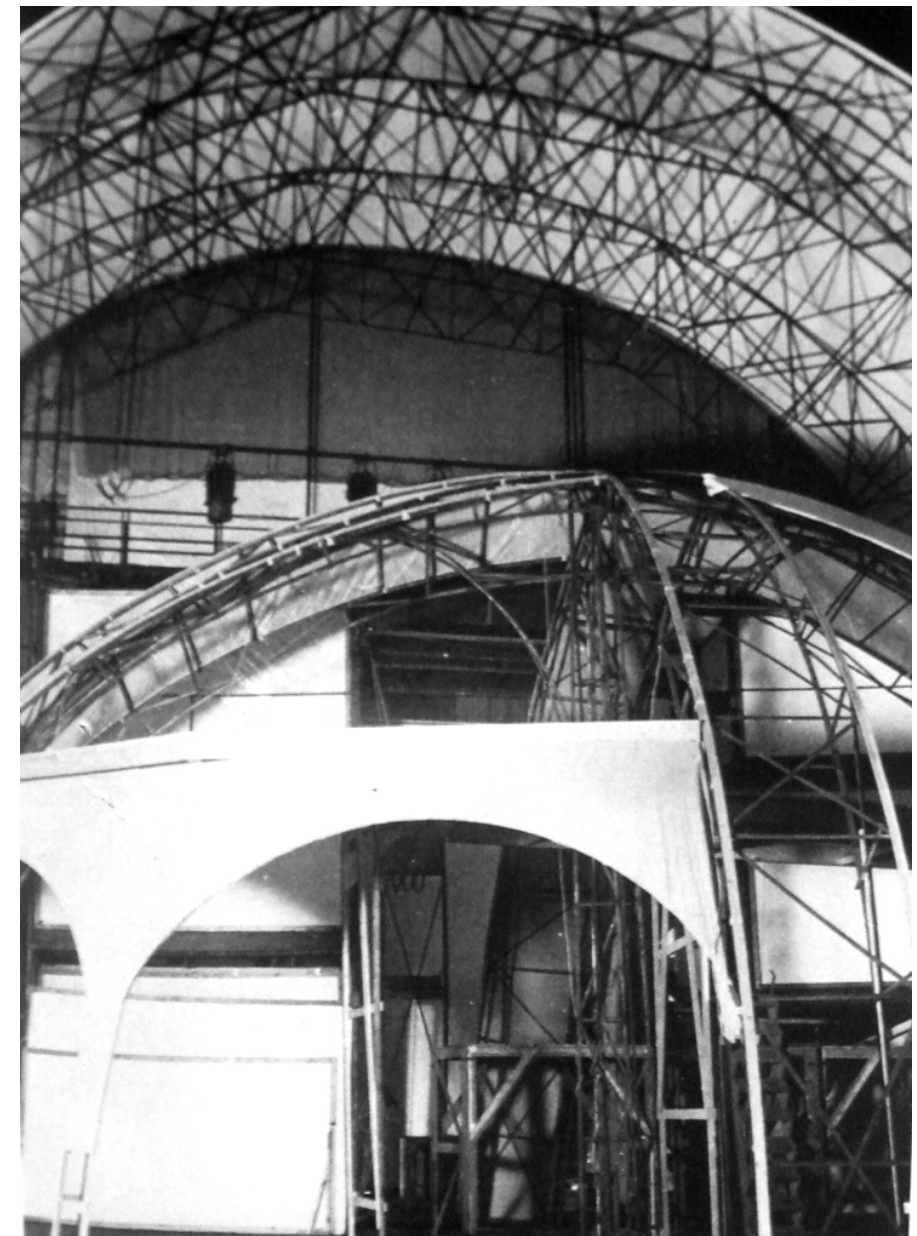


Fig.2.2.17a.







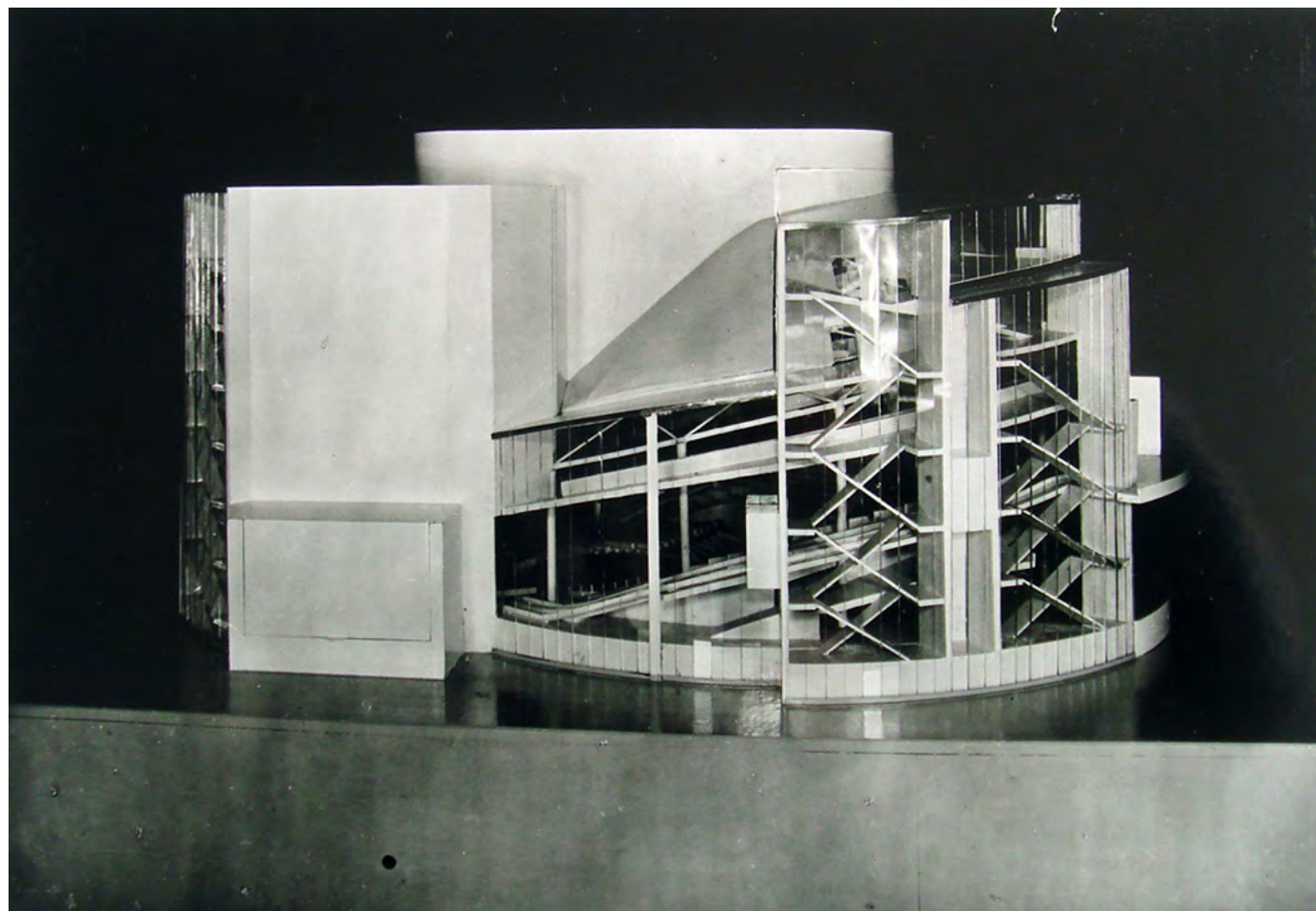


Fig.2.2.19.

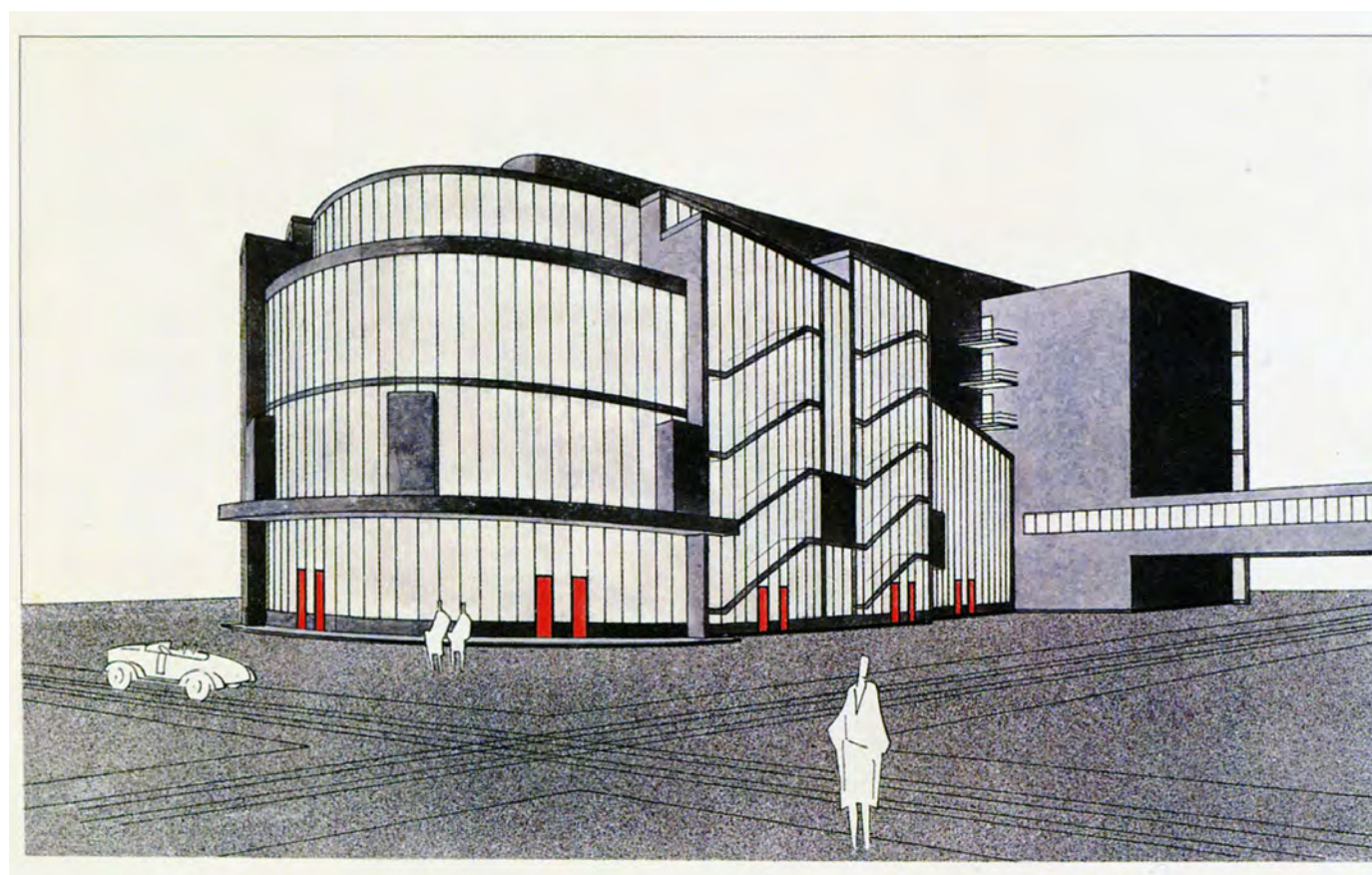


Fig.2.2.20.

Fig.2.2.19. Walter Gropius, *Maqueta del Teatro Total*, 1927.

Fig.2.2.20. Walter Gropius, proyecto del *Teatro Total* para Erwin Piscator. 1927, perspectiva de Stefan Sebök, tinta china y témpera aplicada por aspersión, 69 x 95,7 cm, cortesía del Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, donación de Walter Gropius.



#### 2.2.4. WALTER GROPIUS, ARQUITECTO DEL NUEVO TEATRO PISCATOR.

*Un teatro-máquina para Erwin Piscator*

*Tras una de las representaciones (de Erwin Piscator) en el Teatro de la Nollendorfplatz me sentía tan entusiasmado que fui a buscarlo a los camerinos. Inmediatamente conectamos en nuestras ideas acerca de la construcción teatral moderna. Discutimos ampliamente acerca de la esencia del nuevo teatro. El concepto clave fue “total flexibilidad”.<sup>65</sup>*

De esta forma recordaba Walter Gropius, director de la recién inaugurada Bauhaus de Dessau<sup>66</sup> y uno de los arquitectos más influyentes y reconocidos de Europa en ese momento, su encuentro con Erwin Piscator a finales de 1926. Gropius había quedado fascinado por la “escena electrificada” diseñada por Piscator y en la que identificó intereses similares a algunas de las ambiciosas propuestas formuladas en el Taller de Teatro de la Bauhaus. Ese mismo día ambos se conocieron por iniciativa del director de la Bauhaus y esa reunión informal se convertiría en el origen del encargo del *Teatro Piscator* cuando tras la mediación de Tilla Durieux, Piscator consiguió fondos del empresario Katzenellenbogen y decidió acometer la construcción de una nueva sede para el Piscatorbühne:

*Poco después de este encuentro –en 1926- Piscator me escribió a Weimar donde yo había fundado la Bauhaus, para decirme que había finalizado sus negociaciones con Tilla Durieux para la financiación del nuevo teatro. Él me encargó que diseñase el Teatro Piscator.<sup>67</sup>*

Erwin Piscator conocía los trabajos que se habían desarrollado hasta ese momento en el Taller de Teatro de la Bauhaus y el afán integrador arte y máquina que había sido la base de la refundación de la Bauhaus. La fotografía de la esposa su esposa Hildegard en su apartamento de Berlín rodeada de mobiliario diseñado en la Bauhaus sirve como muestra de la admiración del Piscator por la labor de la escuela.

El 12 de Marzo de 1927 el director se reunió con Walter Gropius para proponerle el programa y las exigencias de su nuevo teatro que tendría que construirse con la mayor urgencia posible en Berlín. Piscator pretendía encargarle a Gropius un edificio vanguardista no en su formalización, sino en su funcionamiento, un edificio-máquina<sup>68</sup> capaz de adaptarse a las solicitudes, en este caso teatrales, de los nuevos tiempos. Gropius veía en las peticiones de Piscator un trasfondo utópico similar al de los proyectos desarrollados en el Taller de Teatro, pero, a la vez, una oportunidad para dar forma física a la investigación desarrollada durante los últimos cuatro años en la Bauhaus:

*(Erwin Piscator) planteó, con el valor y la intransigencia que le son naturales, multitud de exigencias que parecían utópicas; todas apuntaban a la creación de un instrumento teatral de gran perfección técnica para dar satisfacción a las exigencias de los diversos directores de escena y debían permitir obtener el máximo de participación activa del espectador dando a la acción escénica la posibilidad de influir más fuertemente sobre él.<sup>69</sup>*

Gropius ya había abordado el proyecto y la construcción de un equipamiento teatral en el *Teatro Municipal de Jena* proyectado y ejecutado entre 1922 y 1923, con la colaboración de Adolf Meyer. El proyecto consistía en la ampliación de la sala de Asambleas del Ayuntamiento de dicha localidad y contaba con un presupuesto extremadamente reducido, lo que llevó a una construcción limpia, volumétrica y simple, dentro de los preceptos con que se desarrollaba su propia obra y los proyectos de la Bauhaus. En él destacan la fachada fragmentada en diversos volúmenes, tratando de reducir el impacto volumétrico de la edificación, en la que persiste la inspiración wrightiana de los primeros años de ejercicio de Gropius. Sin embargo el encargo de Piscator requería un tipo de proyecto muy diferente, que se convirtió en una oportunidad de materializar los conceptos teóricos desarrollados en el Taller de Teatro de la Bauhaus, además de tener una oportunidad única para construir un edificio-máquina que pudiese convertirse en una materialización física de la integración de arte y técnica promovida por la institución que dirigía. En el teatro-máquina de Piscator deberían unirse arquitectura, ingeniería y arte. Gropius, además, trató de integrar una experiencia personal que había vivido durante una representación Max Reinhardt en la que se había conseguido superar la división entre escena y auditorio, logrando la participación activa del público:

*El punto de partida de mi proyecto para el “Teatro Total”, como más tarde le llamé, fue proporcionado por el recuerdo de una inolvidable experiencia que yo había tenido en una producción de Reinhardt en el Deutsches Theater. En un momento de gran tensión dramática un actor había hablado desde un palco en la parte trasera del auditorio. El efecto fue tremendo. Me sentí como si estuviese implicado físicamente en la acción siendo llevado a la escena. La línea divisoria entre lo real y el mundo de la escena se había desvanecido de repente. Estabas forzado a una participación activa en el drama.<sup>70</sup>*



Fig.2.2.21.

<sup>65</sup> GROPIUS, Walter, “Erwin Piscator”, *Der Gegner*. Berlín: nº4, pp. 90-93 en HOFFMANN, Ludwig (ed.), *Erwin Piscator. Het Politiek Theater, 1920-1966*, Bruselas: École nationale supérieure d’architecture et des arts visuels & Archives d’architecture moderne, 1972, p. 83.

<sup>66</sup> El acto de inauguración de la nueva sede de la Bauhaus en Dessau tuvo lugar el 6 de Diciembre de 1926.

<sup>67</sup> GROPIUS, Walter, “Erwin Piscator”, *Der Gegner*, nº4, Berlín, pp. 90-93 en HOFFMANN, Ludwig (ed.), *Erwin Piscator. Het Politiek Theater, 1920-1966*, op. cit., 1972, p. 83.

<sup>68</sup> La vinculación de Gropius con la máquina... locomotora diesel /1913/ pabellón de los motores Deutz en Colonia /1914/ muebles de acero para el navío de guerra Von Hindenburg en la Exposición del Deutscher Werkbund en Colonia /1914/ Coche-cama para la Reichsbahn en la Exposición del Deutscher Werkbund en Colonia /1914/ o una carrocería de coche Adler en Frankfurt-am-Main / Deutscher Werkbund/.

<sup>69</sup> NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Walter Gropius. Teatro Total*, 1927, op. cit., p. 68.

<sup>70</sup> GROPIUS, Walter, “Erwin Piscator”, *Der Gegner*, nº4, Berlín, pp. 90-93 en HOFFMANN, Ludwig (ed.), *Erwin Piscator. Het Politiek Theater, 1920-1966*, op. cit., p. 83.



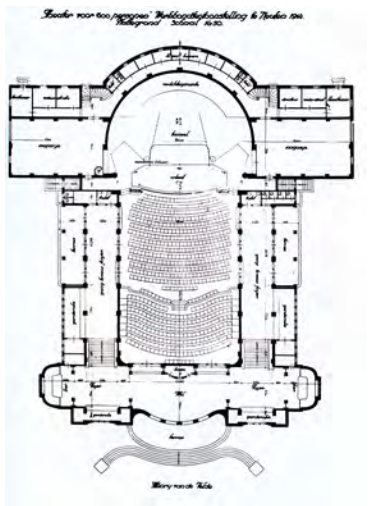


Fig.2.2.22a.

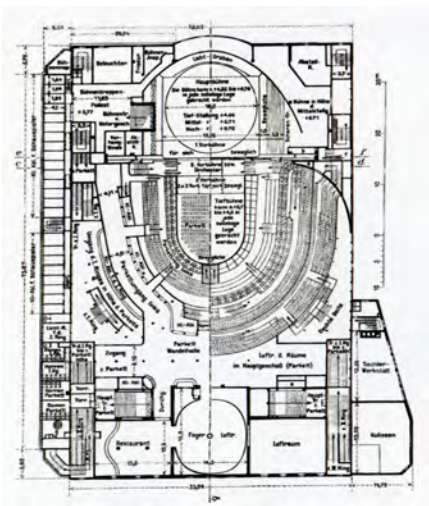


Fig.2.2.22b.

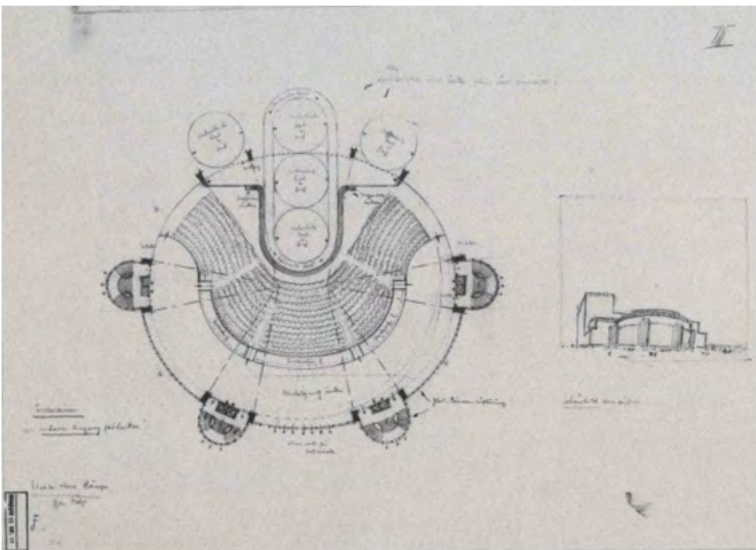


Fig.2.2.23.a.

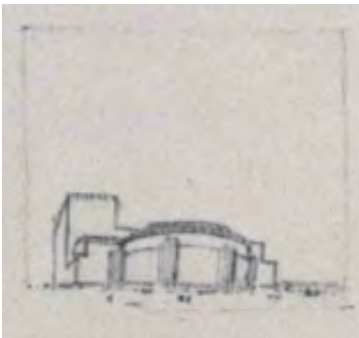


Fig.2.2.23.b.

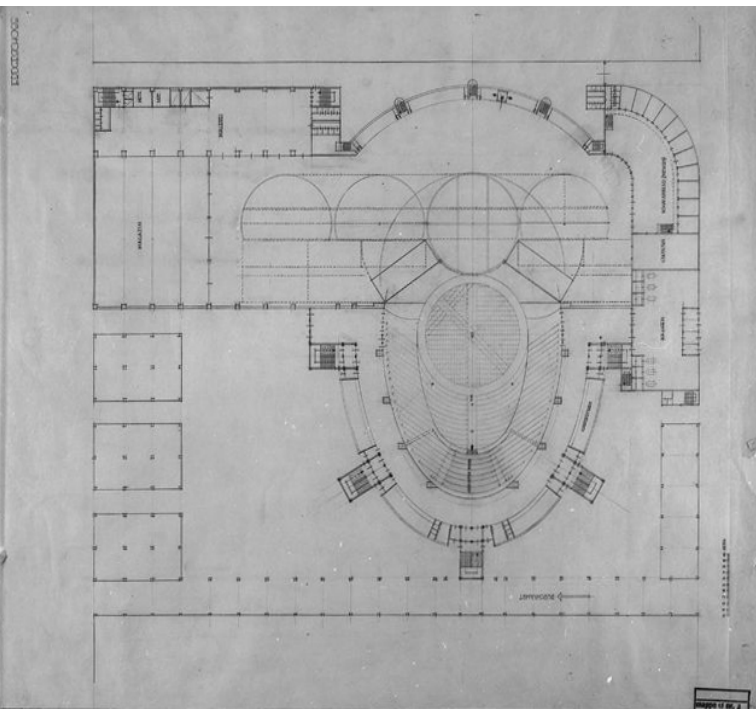


Fig.2.2.24.

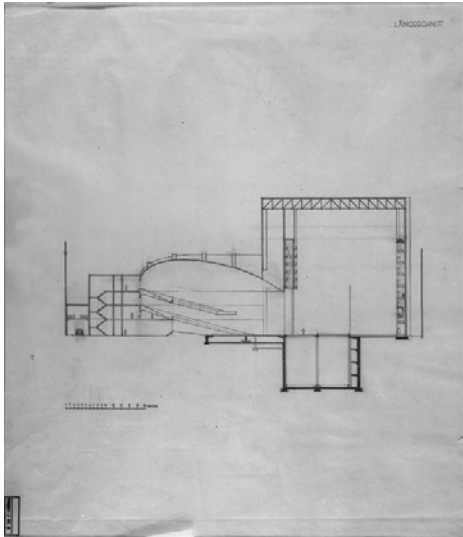


Fig.2.2.25.

Fig.2.2.22a. Henry Van De Velde, *Werkbundtheater*, Colonia 1914-1920

Fig.2.2.22b. Hans Poelzig, *Grosses Schauspielhaus*, Berlín 1918-1919

Fig.2.2.23.a.b. Carl Fieger, bocetos correspondientes a la primera fase del proyecto del *Teatro Total*.

Fig.2.2.24/25. Carl Fieger, bocetos correspondientes a la primera fase del proyecto del *Teatro Total*.

## 2.2.5. LA EVOLUCIÓN DEL PROYECTO

*De la escena tripartita al Teatro Total*

El proyecto del Teatro Piscator se elaboró en el estudio de Walter Gropius entre el 12 de Marzo de 1927, y el 20 de Octubre de ese mismo año, cuando se le presenta la planimetría y la maqueta de la versión definitiva a Erwin Piscator. En el desarrollo de la propuesta colaboran Walter Gropius, Johann Neigeman, Calr Fieger y Stephan Sebök y gran parte del proceso de proyecto se conserva en el Walter Gropius Archive del Museo Busch-Reisinger<sup>71</sup> y en el Bauhaus-Archiv<sup>72</sup> de Berlín. Basándome en esta documentación y a falta de un orden cronológico preciso, he realizado una agrupación de los mismos en cuatro fases fundamentales del proyecto, entre las que se aprecian la influencia de proyectos de otros autores y evoluciones sustanciales que permiten estructurar una línea de acción en torno al desarrollo del Teatro Piscator.

### PRIMERA FASE

*La influencia de Poelzig y Van de Velde*

La Primera Fase de proyecto, con planimetría desarrollada íntegramente por Carl Fieger, parte de una planta circular a la que se adosan los núcleos de escaleras. Esta planta embrionaria propone una distribución interior del espacio teatral claramente inspirada en la *Grosses Schauspielhaus* de Hans Poelzig, con una escena circular avanzada que se interna en el espacio de auditorio. En el boceto de Fieger el auditorio se gira levemente para permitir a los espectadores dirigir su mirada hacia la caja escénica corrigiendo uno de los puntos conflictivos del proyecto de Poelzig. La escena se conforma mediante una serie de plataformas circulares capaces de rotar y desplazarse para permitir composiciones escénicas similares a las que en ese momento se producían en la *Grosses Schauspielhaus*. Estas plataformas quedan alojadas en el interior de una caja escénica que sobresale en altura de la composición general y que se sustenta en cuatro pilares que dan lugar a una escena tripartita, claramente inspirada en el proyecto del *Werkbundtheater* de Van de Velde. Esta configuración escénica genera cuatro áreas de actuación independientes que se pondrían a disposición del director escénico y que claramente responden a esa petición de flexibilidad total formulada por Gropius y Piscator:

*El escenario dividido en tres partes que Van de Velde construyó en el Werkbundtheater de Colonia (1914), cuya idea perfeccionó Perret en el Teatro de la Exposición de Industrias Artísticas de París (1925), y la reconstrucción de la Grosses Schauspielhaus de Berlín realizada por Poelzig con la instalación de un prosenio delante del escenario, son las principales tentativas aisladas llevadas a la práctica que han aligerado y cambiado fundamentalmente el estancado problema de la arquitectura teatral.<sup>73</sup>*

El plano de Fieger incluye un pequeño boceto de la configuración volumétrica exterior del teatro con un volumen cilíndrico en torno al que se disponen cuatro núcleos de escaleras también circulares y una caja escénica prismática de volumetría mayor y más contundente. Pese a ser una simple declaración de intenciones esquemática, esta volumetría contiene algunos de los principios compositivos que se mantendrían a lo largo de todo el proceso: el empleo de formas curvas en la volumetría, la presencia de las escaleras en la volumetría exterior y las cubiertas y terrazas accesibles. Esta volumetría está inspirada en otro proyecto de Van de Velde para un *Teatro en Weimar*, no construido.

En versiones posteriores de la planimetría también se profundiza en la realización de una envolvente perimetral de grandes dimensiones en las que se disponen el vestíbulo y los servicios anexos del teatro. La distribución interior se aproxima cada vez más al trazado de la *Grosses Schauspielhaus* de Poelzig aunque en la sección es donde se incluyen las novedades más interesantes. En primer lugar la capacidad del auditorio se amplía con un graderío de grandes dimensiones incluido dentro de un espacio de sección ovoidal englobada entre el volumen prismático de las comunicaciones verticales y servicios y el de la caja escénica, de mayor tamaño. En ella se empiezan a incluir planteamientos estructurales y dispositivos técnicos destinados a permitir cambios de escena rápidos mediante un dispositivo hidráulico.

Esta primera fase del proyecto del *Teatro Piscator*, desarrollada íntegramente por Carl Fieger, comprende un proceso complejo y lleno de referencias y variaciones radicales de los esquemas, vinculadas a las referencias anteriormente comentadas.

### SEGUNDA FASE

*Invención y patente del mecanismo teatral*

Tras esta secuencia de investigación y constantes referencias a proyectos teatrales de destacados autores nacionales e internacionales, la segunda fase<sup>74</sup> concentró gran parte de los hallazgos que se incluirían en el proyecto definitivo y darían lugar a la identidad y las características principales del proyecto. En ella el esfuerzo se concentra en la definición del funcionamiento de la escena circular avanzada en el auditorio que asume la posición de la orquesta griega clásica.

<sup>71</sup> Walter Gropius Archive, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Esta documentación consta de 103 planos de las diferentes fases del proyecto, 15 dibujos del exterior del teatro y 4 del interior y fotografías de la maqueta.

<sup>72</sup> Bauhaus-Archiv museum für gestaltung, Berlín.

<sup>73</sup> Walter Gropius citado en PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., pp. 159-165.

<sup>74</sup> El desarrollo esencial de la documentación de esta fase de carácter más técnico es obra mayoritariamente de Stefan Sebök.



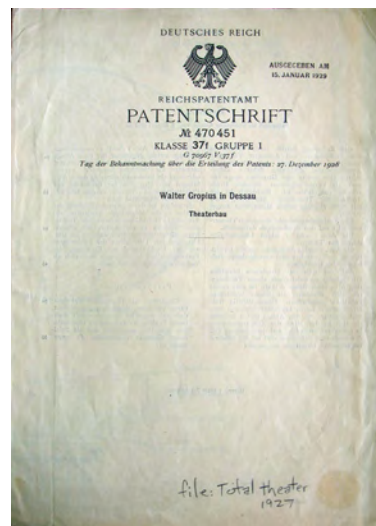


Fig.2.2.26.

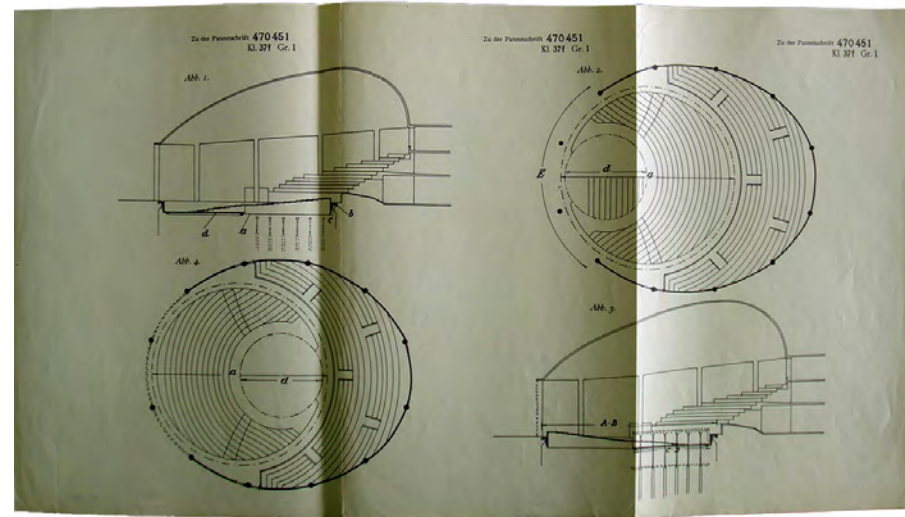


Fig.2.2.27.

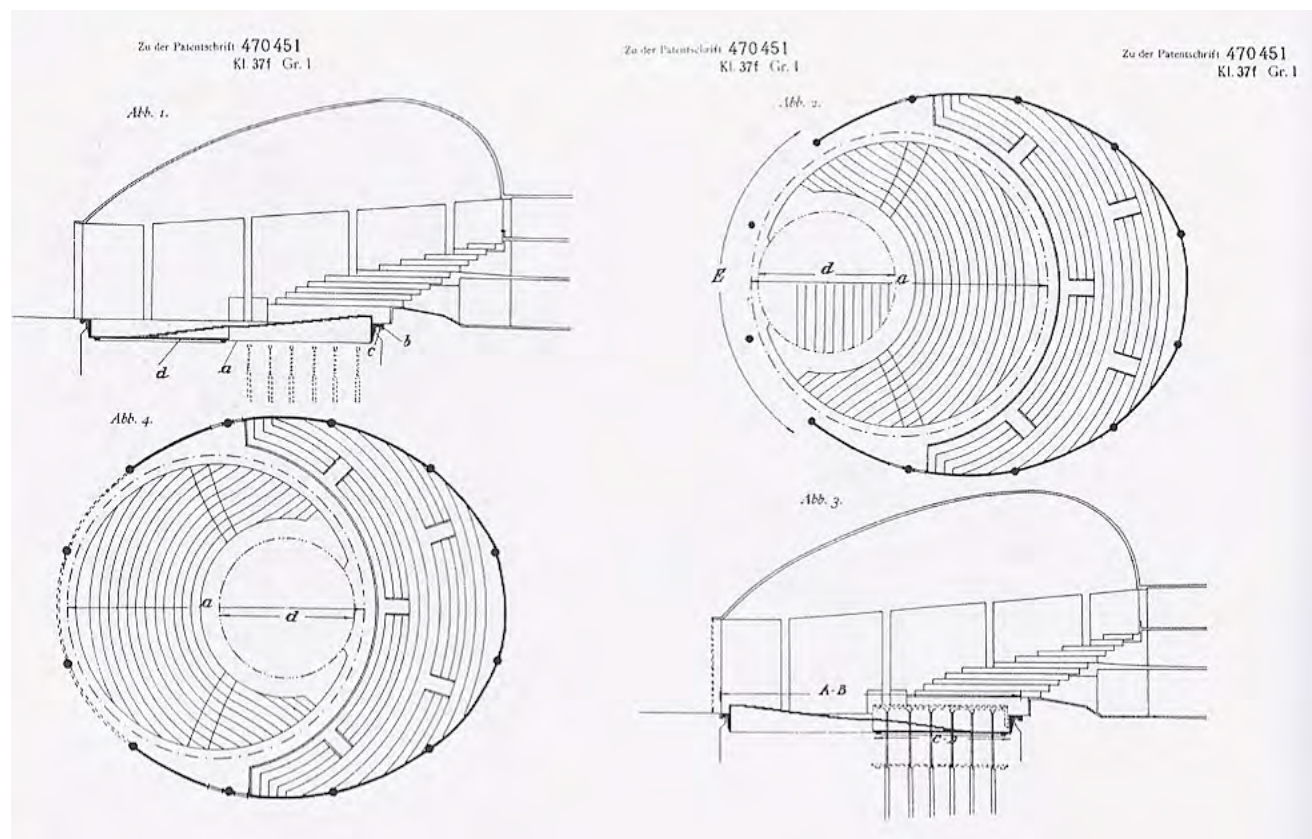


Fig.2.2.28.

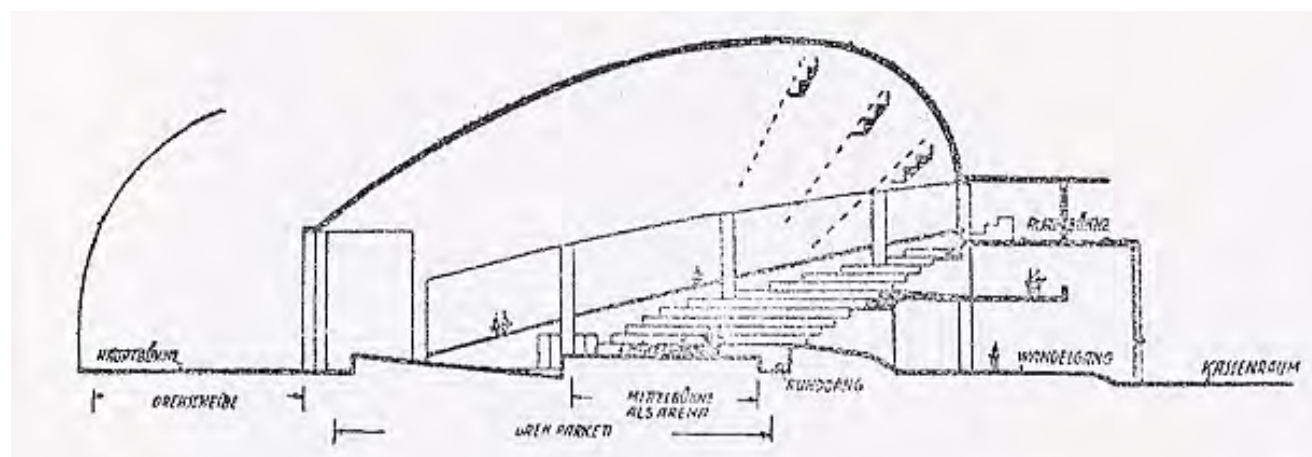


Fig.2.2.29.

El espacio destinado al proscenio se plantea como un entorno flexible en el que se pueden disponer asientos, pasando a formar parte del área de auditorio. Es en este momento cuando se plantea la posibilidad de que esta superficie pueda rotar empleando un mecanismo similar al propuesto por Reinhardt, con lo que, al alojar una pequeña superficie circular dispuesta de manera excéntrica en la plataforma giratoria se pueda obtener una superficie en conexión directa con la caja escénica o un área de actuación el centro del espacio.

La planta se organiza a partir de dos figuras geométricas principales: la elipse y la circunferencia. Será la relación geométrica entre estas figuras la que permita alcanzar al proyecto la flexibilidad total mediante una ingeniosa rotación mecánica del círculo central del auditorio trazado de manera asimétrica para dicha adaptación en la configuración espacial del teatro que era uno de los objetivos principales propuestos por Gropius y Piscator. Mediante un simple e ingenioso movimiento de rotación de la superficie circular dispuesta de manera simétrica dentro de la elipse, unido al uso que se dé a la circunferencia inscrita en su interior podrán alcanzarse cualquiera de las tres configuraciones clásicas y atemporales del teatro occidental: La disposición de la plataforma de actuación en el centro retoma la tipología de circo; cuando se dispone en continuidad con la caja escénica retoma el concepto de orquesta griega y el teatro isabelino; cuando se cubre este área con asientos se consigue un teatro con caja escénica o tipología italiana.

*En la historia de la arquitectura teatral, el espacio en donde se desarrollan los acontecimientos escénicos adopta tres formas fundamentales: la plaza redonda, el circo, en cuyo centro se desarrolla el acontecimiento escénico, en una plataforma libre que permite apreciarlo por todos los lados plásticamente, agrupándose los espectadores a su alrededor en filas concéntricas. El anfiteatro de los griegos y de los romanos; la plaza semicircular, con un escenario semicircular; el proscenio, sobre el cual se desarrolla la acción, que adquiere gran relieve al destacarse sobre un fondo fijo, pero que no está separada del espectador por cortina alguna. El escenario -de fondo o «escenario titirimundi», completamente separado por telón y foso de orquesta, como «mundo de ficción», del mundo real del espectador, y que hace aparecer el cuadro escénico como una proyección sin relieve sobre el espacio que ha abierto el telón. Hoy conocemos casi exclusivamente la última de estas formas, que tiene la gran desventaja de no introducir al espectador de manera activa en la escena separada de él. Evitando este inconveniente, se lograría un reforzamiento de la ilusión teatral, una renovación del teatro.<sup>75</sup>*

El auditorio dispuesto dentro de la elipse en filas concéntricas respecto de la superficie rotatoria circular, se conforma como un graderío inclinado único y uniforme donde las condiciones de trazado no responden a una estratificación social sino a conseguir similares condiciones acústicas y visuales para todos y cada uno de los miembros del público. Con esta configuración el teatro pretendía alojar a unos 2000 espectadores, representantes de la masa proletaria de los tiempos modernos.

Gropius y sus colaboradores proponen una plataforma circular elevable, que da lugar a una escena móvil, situada de manera tangencial dentro de otra plataforma giratoria circular y de mayor tamaño que realiza un movimiento de rotación respecto de su centro, que a su vez es tangente interiormente a la elipse del auditorio. La escena “a la italiana” la conforma una última circunferencia, que, introducida en un volumen rectangular dedicado a circulaciones y espacios de servicio se interseca con la elipse del auditorio. En base a estos simples movimientos de ascensión y descenso, unido a una rotación de la plataforma circular intermedia se consiguen todas las configuraciones espaciales de la escena que fueron punto de partida del proyecto, conformando un espacio y una arquitectura del movimiento, en el que estarían implicados todos los participantes, tanto actores como espectadores.

*Una transformación total del salón se obtiene con sólo hacer que el piso del patio de butacas pueda girar alrededor de su centro, 180 grados -para comprender bien esto hay que tener en cuenta que, aunque el salón total es ovalado, el patio de butacas, juntamente con la plataforma, constituyen un círculo colocado en la parte interior del óvalo-. Entonces, aquella pequeña plataforma redonda y hundible queda en el centro del salón como círculo circense, rodeado por todos lados de filas concéntricas de espectadores. ¡También durante la representación puede hacérsela girar mecánicamente! El actor tiene acceso a ese círculo por medio de escaleras que suben desde el sótano o por el pasillo que une con el escenario, o bien bajando desde el techo por andamiajes o escaleras que, al mismo tiempo, permiten desarrollar en el redondel escenas introducidas verticalmente.<sup>76</sup>*

Este hallazgo será el origen de la documentación presentada el 2 de Agosto de 1927 en la oficina de patentes del Deutsches Reich para la obtención de una patente bajo el título “Theaterbau”<sup>77</sup>. La memoria adjunta, prescinde en todo momento de cualquier referencia al director Erwin Piscator, tratando de presentarse como un modelo universal aplicable a cualquier tipo de programa teatral y situación. La documentación gráfica y la memoria hacen referencia exclusivamente al funcionamiento del espacio escénico y renuncia a cualquier referencia a la envolvente exterior o los espacios asociados al teatro:

*La invención trata de un edificio teatral con un escenario al fondo y un proscenio giratorio. La novedad consiste en lo siguiente: una plataforma giratoria situada en el patio de espectadores está provista de otra plataforma giratoria rodeada*

<sup>75</sup> Walter Gropius citado en PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., pp. 159-165.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Deutsches Reich, Reichspatentamt, Patentschrift Nº 470451, Klasse 37f, Gruppe 1, G 70967, V137f, copia consultada en el Bauhaus-Archiv de Berlín.



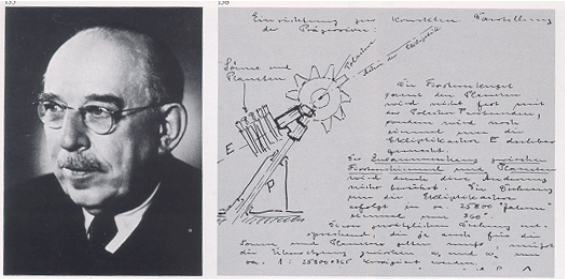


Fig.2.2.30.



Fig.2.2.31.



Fig.2.2.32.

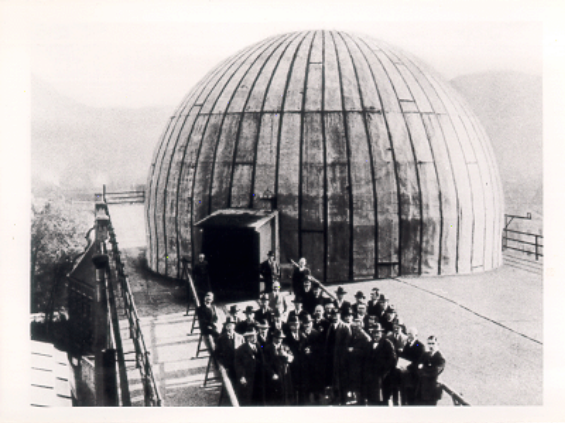


Fig.2.2.33.

Fig.2.2.30/31/32/33. Walter Bauersfeld, *Zeiss 1*, 1922.  
Fig.2.2.34/35/36/37/38. Stefan Sebök, *Teatro de Danza*, Dres-  
de, 1926.

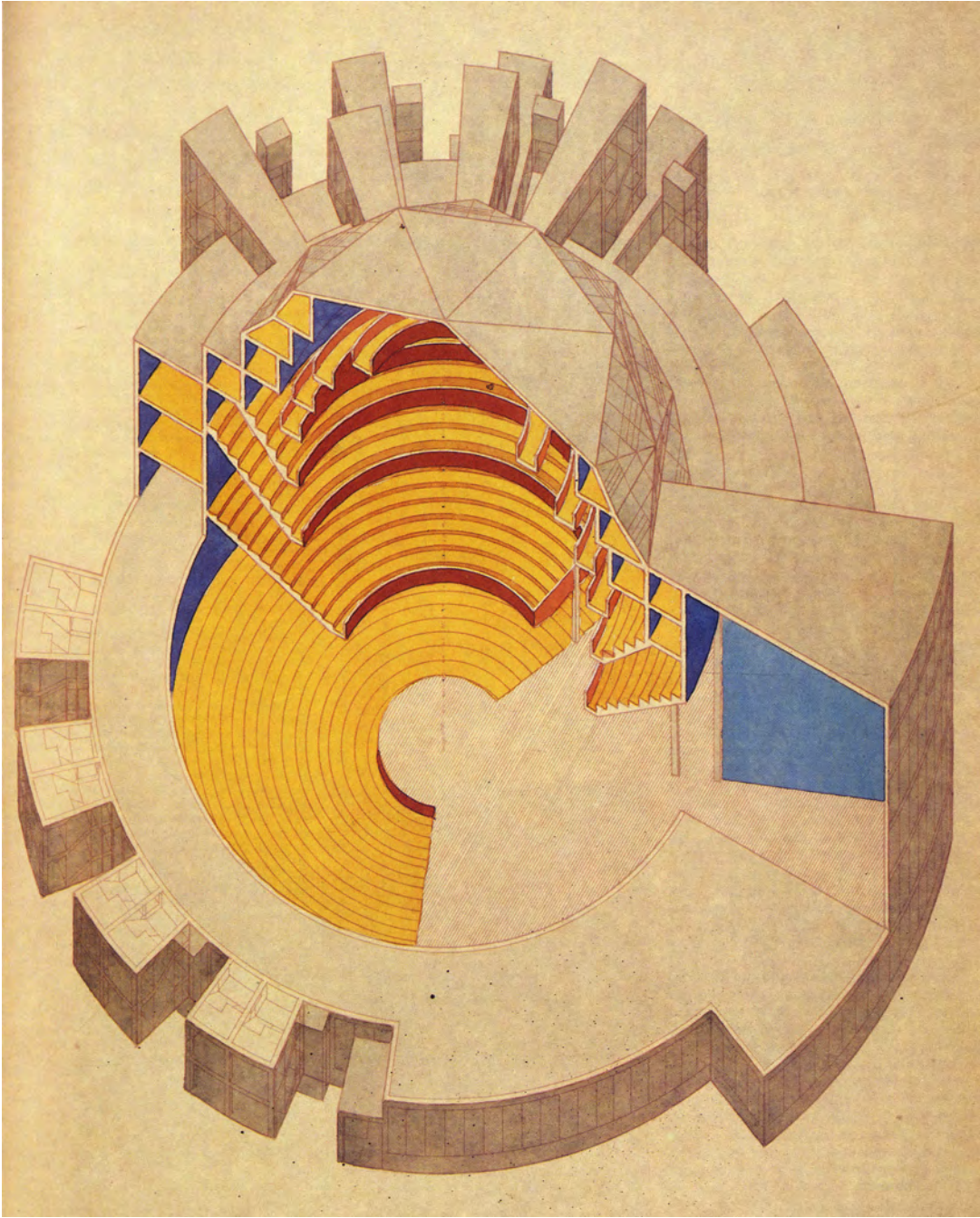


Fig.2.2.34.



Fig.2.2.35.

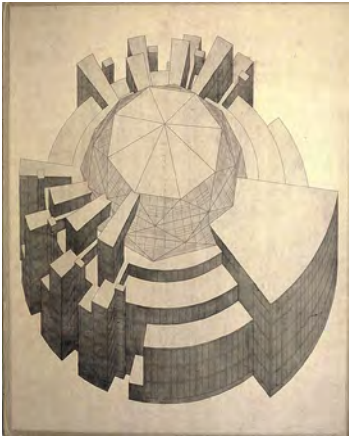


Fig.2.2.36.

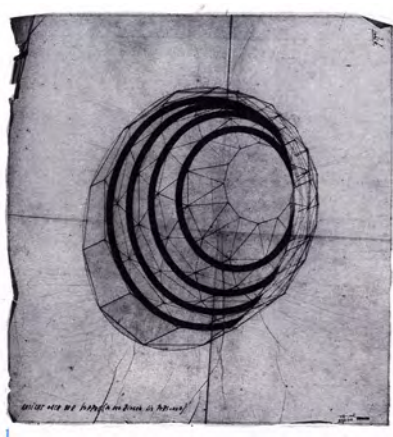


Fig.2.2.37.

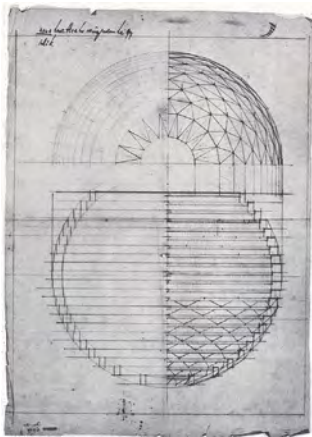


Fig.2.2.38.



por dos filas de asientos y que sirve como espacio para las representaciones. Así pues, se trata de un teatro con un escenario al fondo y, al mismo tiempo, con un escenario central libre por todas partes. Los dibujos muestran la exposición detallada de la nueva construcción teatral.

Las ilustraciones 1 y 3 muestran secciones longitudinales del teatro. Las ilustraciones 2 y 4 reproducen la planta con dos posiciones diferentes del escenario giratorio.

Sobre la plataforma giratoria a, parcialmente ocupada por asientos, que mediante un anillo de impulsión b discurre por un surco c, se dispone una segunda plataforma, giratoria por sí misma, que sirve de escenario. Este escenario giratorio d, libre por todos los lados, es elevable e inclinable en dirección perpendicular. En las ilustraciones 3 y 4 se encuentra en el centro del espacio de espectadores en posición inclinada. En la parte restante de la plataforma a se ordenan las filas de asientos a modo de arco alrededor del escenario.

Las posiciones presentadas en las ilustraciones 1 y 2 que, en contraposición con las posiciones de las ilustraciones 3 y 4, muestran un giro de 180º, posibilitan la utilización del escenario d, bien como prosenio, bien como ampliación del espacio reservado a los asientos de los espectadores, en caso de que la representación se realice en el escenario situado al fondo.

En cualquier caso la plataforma giratoria a ofrece la posibilidad de transformar el escenario del fondo en un escenario libre por todos lados; si, por el contrario, la representación tiene lugar en el escenario del fondo, la plataforma giratoria d puede servir para ampliar el patio de espectadores o utilizarse sencillamente como prosenio.<sup>78</sup>

En relación al espacio interior, simplemente se hace referencia al funcionamiento del mecanismo escénico, concretamente de la plataforma giratoria que permite obtener las diferentes tipologías que se referencian en la memoria de la patente. No se mencionan la disposición del auditorio inclinado asociado a este elemento ni de la posibilidad de establecer un graderío sobre la cúpula con una sección tipo excesivamente inclinada aunque aparece grafiado en la sección. Tampoco se considera el pasillo anular inclinado que rodea al graderío, que tampoco figura en planta pero sí en sección. Esta es la razón por la que ninguno de estos elementos sea considerado en la emisión del derecho de patente concedido el 27 de Diciembre de 1928 y publicado el 15 de Enero de 1929 por la oficina de patentes del Deutsches Reich.

*DERECHO DE PATENTE: Teatro con escenario al fondo y prosenio giratorio, caracterizado, por un auditorio sobre un disco giratorio dispuesto en el centro, sirviendo también como un espacio de actuación central y rodeado por una segunda zona de asientos.*<sup>79</sup>

**TERCERA FASE**

*Estructura y técnica del Teatro Piscator: la labor de Stefan Sebök*

La tercera fase profundizó en el desarrollo técnico del teatro y la inclusión del sistema de proyección total que había solicitado Piscator, ambas desarrolladas por uno de los colaboradores del estudio de Walter Gropius: Stefan Sebök<sup>80</sup>.

En 1926 el estudio de Gropius era un punto de encuentro de profesionales y estudiantes de diferentes nacionalidades que, atraídos por la obra y energía del fundador y director de la Bauhaus, llegaban a su estudio a realizar colaboraciones. Ese año, Ernst Neufert, arquitecto jefe y especialista en construcción del estudio de Gropius abandonó su puesto, que había ocupado desde 1921<sup>81</sup>. El estudio de Gropius contaba en esos momentos con una serie de colaboradores húngaros, entre los que se encontraba el antiguo alumno de la Bauhaus Farkas Molnár, que pudo influir en la incorporación de Stefan Sebök<sup>82</sup> a principios de 1927. La vinculación de Sebök con el teatro se había iniciado con su proyecto de graduación en la prestigiosa Politécnica de Dresde, que consistía en un proyecto de *Teatro de Danza* en Dresde. Este proyecto planteaba un esquema con cierta similitud a algunas de las propuestas de la Bauhaus, con una escena central rodeada por graderíos anulares a diferentes cotas. Si bien el proyecto carecía de la capacidad sugestiva y la integración formal y técnica del que mostraban las propuestas de Weininger y Molnár el proyecto contaba con un mayor desarrollo a nivel técnico, llegando a plantear y desarrollar un desarrollo estructural del que carecían los proyectos de la Bauhaus.

Pocos años antes de su incorporación al estudio, el ingeniero de la compañía Zeiss, Walther Bauersfeld<sup>83</sup>, con la colaboración del también ingeniero Dischinger y el astrónomo Max Wolf construyeron entre 1922 y 1923 el primer planetario, el *Zeiss I*, conocido popularmente como “la maravilla de Jena” sobre la cubierta de la compañía. El funcionamiento del planetario precisaba de la construcción de una cúpula sobre la que se proyectaría, empleando la última tecnología de la compañía, el espectáculo del cielo nocturno correspondiente a la latitud de Jena. Para dicha construcción se empleó una ligerísima cúpula metálica triangulada derivada del icosaedro, predecesora directa de las cúpulas geodésicas que Buckminster Fuller realizaría veinte años después. La estructura se recubrió con hormigón, convirtiéndose en la superficie idónea para las proyecciones de “espectáculos científicos” que Zeiss planeaba desarrollar con su invención.

Walter Gropius, que en estas fechas se encontraba en pleno proceso de construcción de la ampliación del Teatro Municipal de esa ciudad, conocería de primera mano estas investigaciones y realizaciones, que se aproximaban mucho

<sup>78</sup> Deutsches Reich, Reichspatentamt, Patentschrift Nº 470451, Klasse 37f, Gruppe 1, G 70967, V137f, p. 2.

<sup>79</sup> Ibídem.

<sup>80</sup> WILHELM, Karin, “Stefan Sebök e l’idea di “Totaltheater””, *Casa-bella*. Milán: Noviembre 1988, nº 551, pp. 34-45.

<sup>81</sup> NEUFERT, Ernst y FRITZ, Gotthelf, *Ernst Neufert. Ein Architekt unserer Zeit*, Viena: Ullstein Fachverlag, 1960.

<sup>82</sup> El nombre del húngaro es realmente István Sebök, pero en Alemania debió traducirlo con lo que pasó a ser Stefan Sebök.

<sup>83</sup> Walther Bauersfeld, 1879-1959.



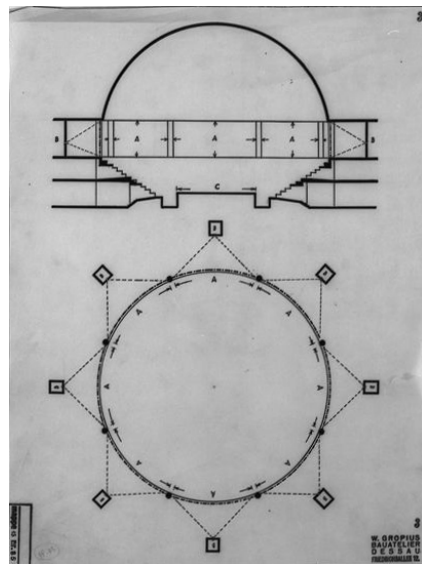


Fig.2.2.39.

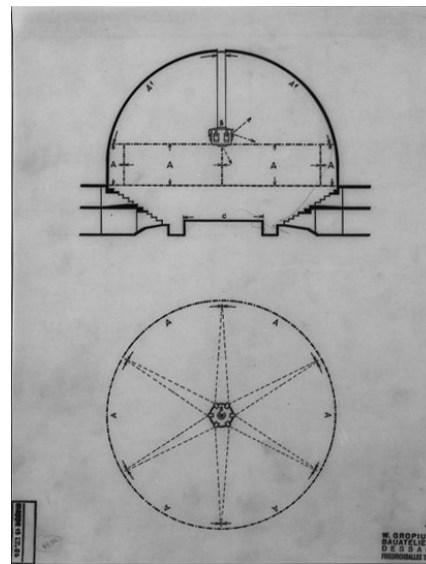


Fig.2.2.40.



Fig.2.2.41.

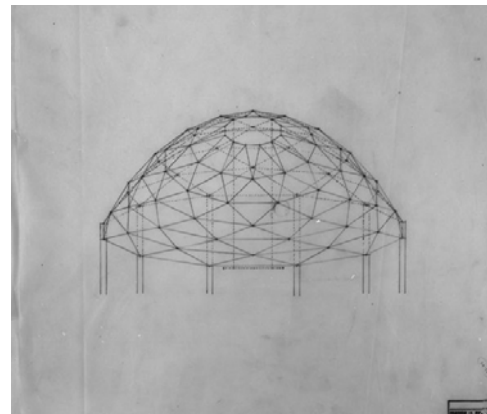


Fig.2.2.42.

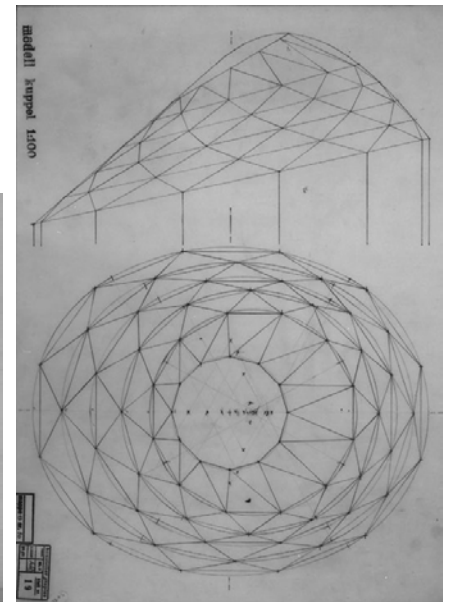


Fig.2.2.43.

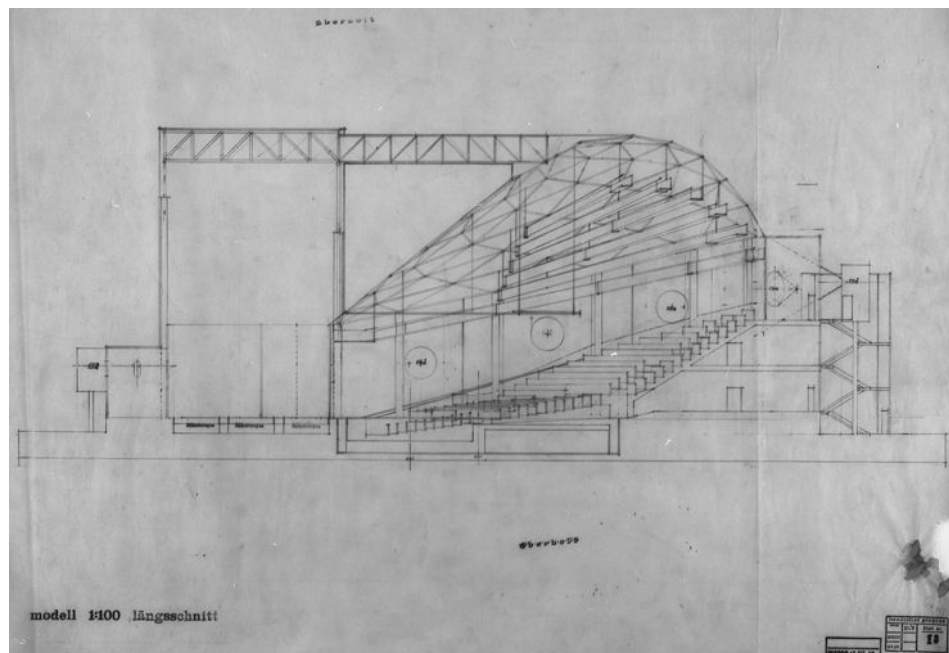


Fig.2.2.44.

Fig.2.2.39/40. Stefan Sebök, *Planteamiento inicial de la estructura del Teatro Piscator*, 1927.

Fig.2.2.41/42/43/44. Stefan Sebök, *Planteamiento estructural del Teatro Piscator*, 1927.

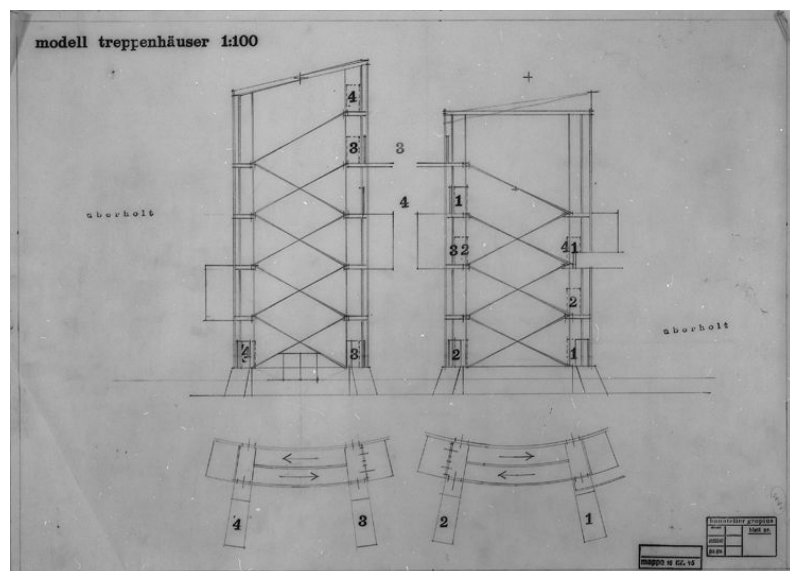


Fig.2.2.45.

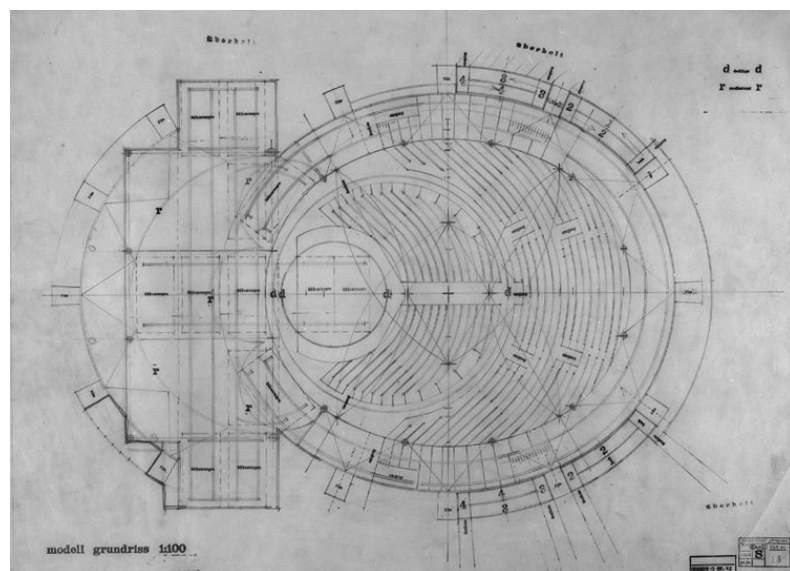


Fig.2.2.46.

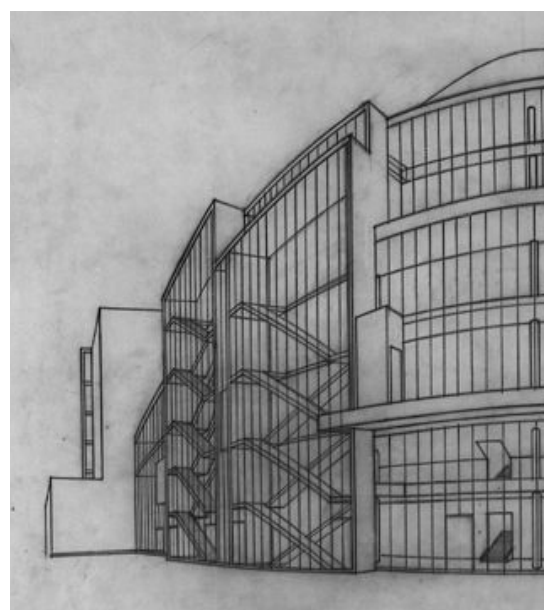


Fig.2.2.47.

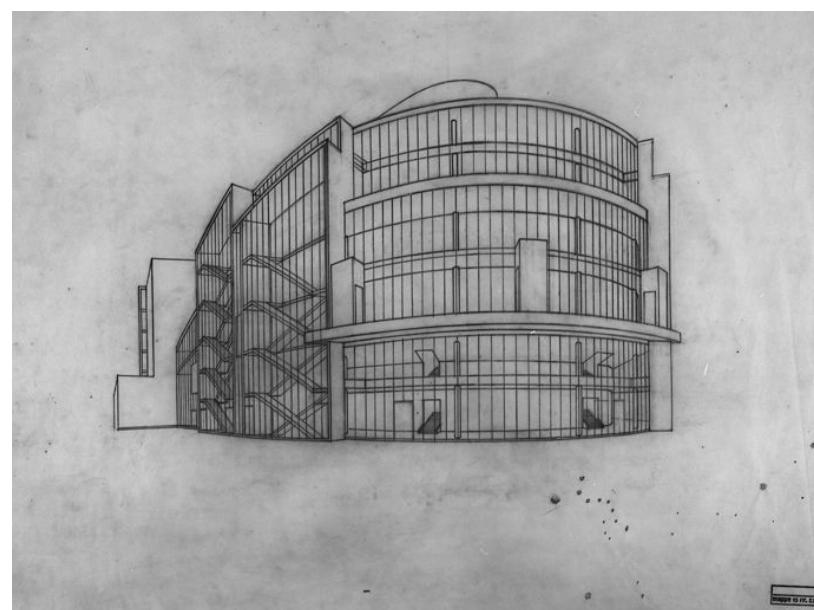


Fig.2.2.48.

Fig.2.2.45/46/47/48. Walter Gropius, Bocetos de la planimetría definitiva, con la modificación de la disposición del módulo de comunicaciones verticales.



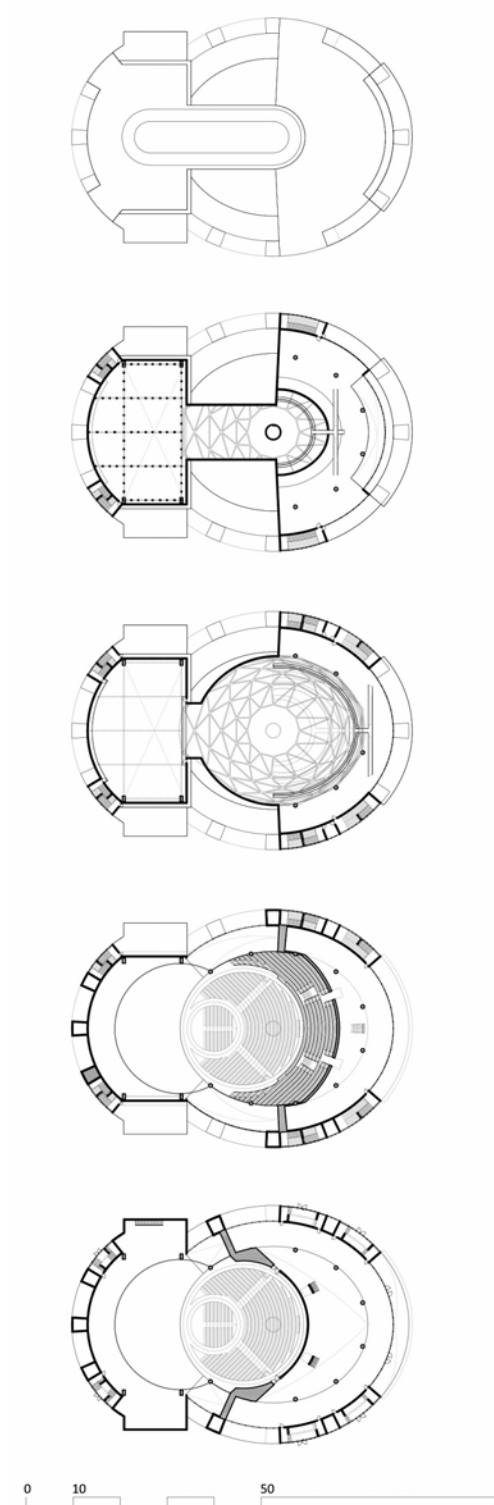


Fig.2.2.49/50.a/b. Walter Gropius, Planimetría definitiva explicativa del funcionamiento del *Teatro Total*.

*Nótese que el proyecto asume el nuevo título e incluso modifica su fecha de elaboración a 1926, antes incluso de que Piscator hubiese encargado el proyecto a Gropius.*

Fig.2.2.51. Reelaboración de la planimetría del *Teatro Total*, 2012.

*La planimetría del proyecto se ha reconstruido de acuerdo a los planos originales elaborados en el estudio de Walter Gropius en la segunda mitad de los años veinte y conservados en el Busch-Reisinger Museum de la Harvard University y en el Bauhaus-Archiv de Berlín. Ver anexo planimétrico.*

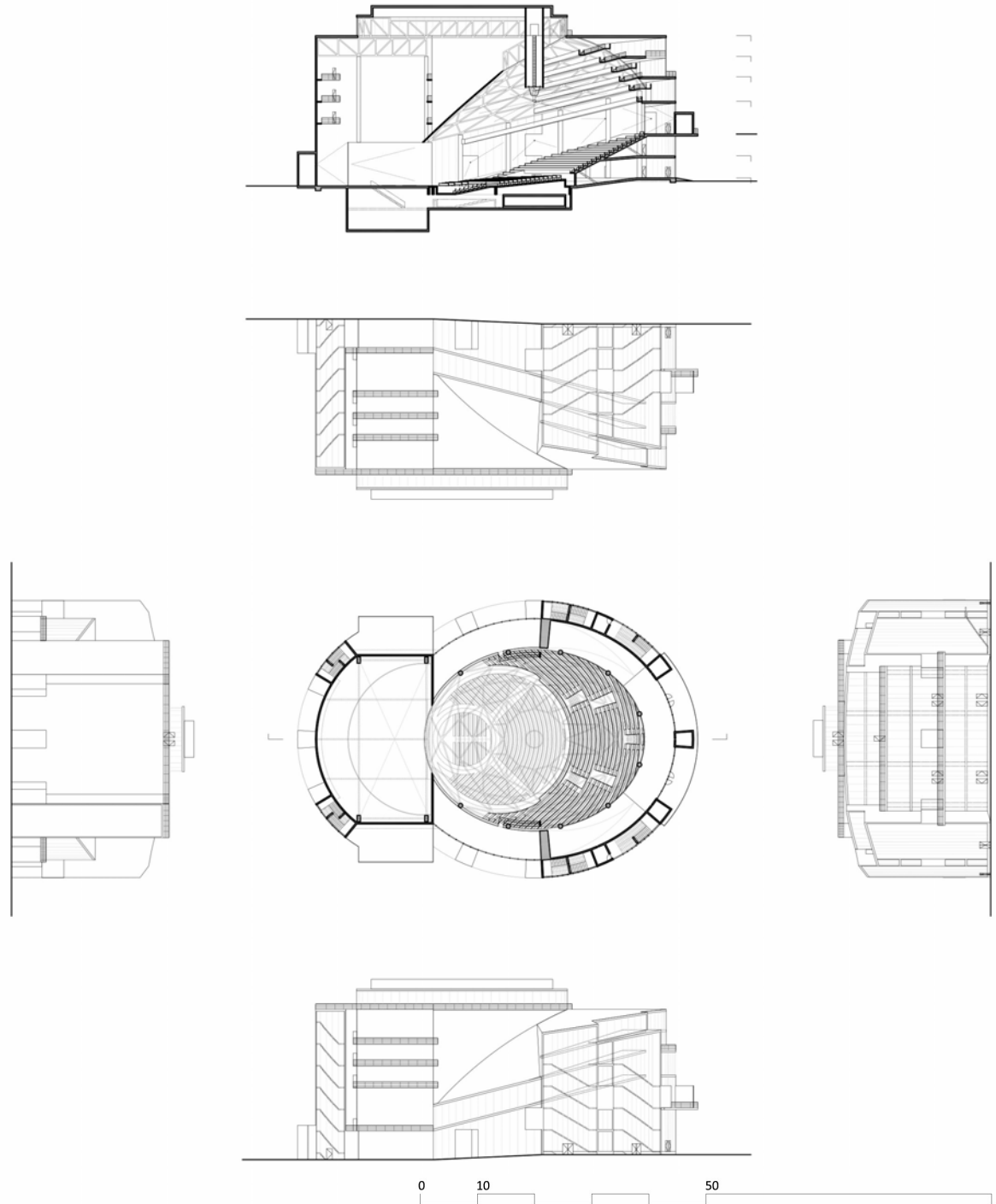


Fig.2.2.51.

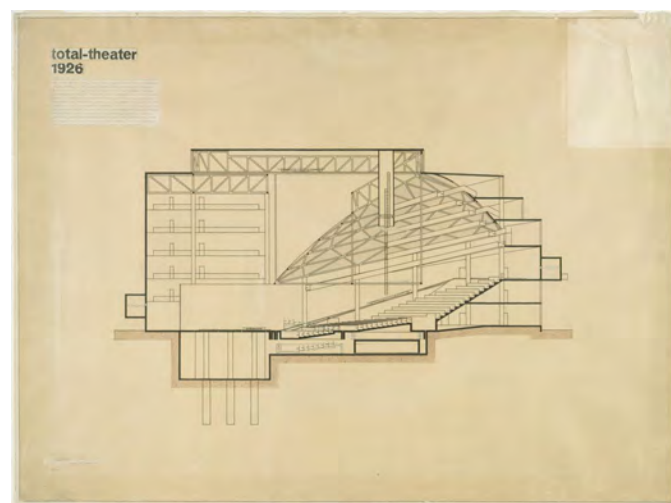


Fig.2.2.49.

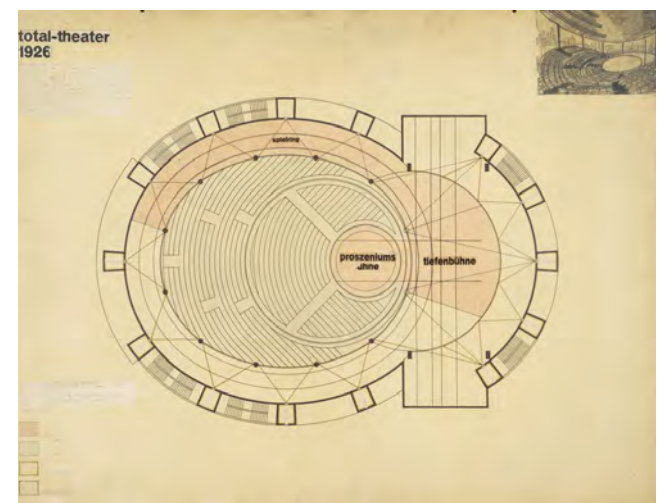


Fig.2.2.50.a.

a las exigencias de Piscator para su Teatro Político referentes a la multiproyección. De esta manera este sistema constructivo y técnico es incorporado por Sebök y Gropius al proyecto del *Teatro Piscator*. Un espacio único elíptico que acoge el escenario y el auditorio circundado por 12 pilares de hormigón armado, de los que parte una cúpula reticulada. Ésta cúpula estaría abierta en su parte superior, tal y como sucedía en la Grosses Schauspielhaus, y de la que se descolgaría el proyector del planetario. La compleja evolución de la estructura desarrollada con maestría por Sebök llevó a que finalmente la estructura adquiriese una formalización asimétrica respondiendo a las circunstancias propias de los condicionantes visuales del teatro que dificultaban la doble simetría que se planteaba en el esquema inicial.

A esta proyección cenital se añadió la proyección perimetral a modo de ciclorama en pantallas enrollables dispuestas entre los pilares de hormigón circulares que sustentaban la cúpula. Estas pantallas recibían proyecciones desde las cajas cinematográficas dispuestas en el perímetro del teatro sobresaliendo del plano de fachada entre los volúmenes de protuberantes de las cajas de escaleras. Con esta retroproyección en la totalidad del perímetro del auditorio, se pretendía activar la percepción del espectador sumergido en una experiencia que superaba la visión unidireccional y focal del teatro clásico y el cine ofreciendo una experiencia que aspiraba a activar una tercera e incluso una cuarta dimensión espacial.

Descolgadas de la cúpula transitaban pasarelas técnicas que permitían la incorporación de medios técnicos y escénicos. Estas pasarelas más allá de su imperiosa necesidad funcional en un teatro de estas características, formaban parte de las investigaciones que Sebök se encontraba desarrollando en esta época que, si bien no se incorporaron más que de manera secundaria al proyecto del *Teatro Total*, sí se incluyeron en una segunda versión del proyecto del *Teatro de Danza* realizado el año siguiente<sup>84</sup>.

La colaboración de Sebök, aportó al proyecto del Teatro Piscator una definición técnica de las que carecían muchos de los demás proyectos teatrales de vanguardia, cuyas propuestas se refugiaban en la indeterminación y se movían en el ámbito de la utopía arquitectónica. Los conocimientos técnicos, la visión espacial y la destreza gráfica del ingeniero permitieron proyectar una solución completa en múltiples axonometrías y perspectivas que mostraban una arquitectura moderna y vanguardista, pero a la vez tectónica y realizable, que le dieron al joven Sebök una reputación que le llevó a colaborar con Gropius<sup>85</sup> y otros arquitectos y profesores de la Bauhaus durante los próximos años<sup>86</sup>.

#### CUARTA FASE

##### *Del Teatro Piscator al Teatro Total*

La planimetría y la maqueta de la versión definitiva del Teatro le fueron presentadas a Erwin Piscator el 20 de Octubre de 1927. Esta última fase incorpora un aumento general de la definición y una mayor precisión en los trazados y en la ordenación de los espacios. La documentación final se condensó en una sección tipo y tres plantas que recogen las diferentes configuraciones espaciales que permitiría obtener el Teatro, a las que podríamos añadir bocetos y perspectivas de interior y exterior. De las plantas debe destacarse el cambio de posición y trazado de las escaleras, que finalmente se adosan al perímetro elíptico del teatro, reforzando su geometría curva que queda simplemente alterada por la caja escénica cúbica que fragmentará el trazado elíptico de manera radical e intencionada, destacándose también en altura. En cuanto a la funcionalidad espacial, las plantas incorporan los radios de acción de las diferentes cajas de proyección, además de asignar como escena mediante la rotulación al pasillo perimetral inclinado, incrementando las posibilidades y la flexibilidad del teatro.

En la sección se desarrolla amplia y detalladamente el planteamiento estructural. La cúpula metálica triangulada, apoyada sobre los doce pilares de hormigón, no había sido concebida únicamente como un elemento de cubrición y proyección, sino que su geometría se deforma para adaptarse a la configuración espacial del teatro y dejar una apertura en su parte superior. A través de ésta se inserta un cilindro descolgado, sobre la posición teórica de la escena central un cilindro que alojaría elementos de apoyo escénico y técnico, entre los que se incluirían sistemas de iluminación, acústicos, escaleras que permitirían el desarrollo de la acción escénica y proyector *Mark I* de la compañía Carl Zeiss<sup>87</sup>. En su parte superior la cúpula se conecta con un sistema de cerchas que permiten sustentar un pasillo abierto por el cual se produce, empleando un puente grúa, la conexión de la caja escénica y la escena central, permitiendo descolgar decorados o equipamiento escénico en el centro del espacio teatral. Este pasillo de conexión se delimita con vidrio en su perímetro, permitien el acceso de luz diurna a través de la apertura de la cúpula en caso de que se considere oportuno.

Las pasarelas anulares colgadas de la cúpula<sup>88</sup>, cuyo uso podría destinarse a un sector de público, a alojar medios y personal técnico o a ser empleados como parte de los montajes, reducen su trazado a la mitad, permitiendo reducir el número de escaleras que las servían anteriormente, razón por la que cambian su posición y formalización en planta,

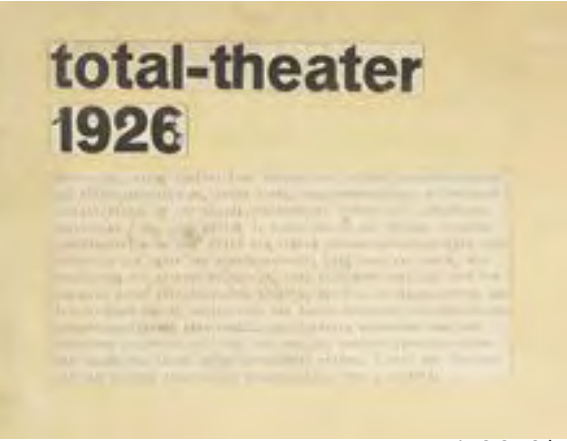


Fig.2.2.50.b.

<sup>84</sup> Se trata de un proyecto con similitudes evidentes con el *Kugeltheater* de Andor Weininger de 1926-27, en el que Sebök plantea una secuencia de siete balcones concéntricos volados progresivamente partiendo de un espacio circular a modo de escena de 10,50 metros de radio bajo la cúpula geodésica sobre pilares –similar a la del teatro total, pero simétrica- que sostiene la cubierta, y que permitirían ver el espectáculo de Danza a 612 espectadores sentados -909 en la segunda-, desde una visión cenital novedosa. Además constituyen la estructura portante capaz de salvar la luz precisa para delimitar dicho espacio mediante los petos-barandillas estructurales. En conjunto la propuesta resulta débil frente al planteamiento de Gropius, por su compleja distribución exterior y su simétrica, estática y discutible distribución interior que reduce la provisión técnica a un único elemento que cruza el volumen principal a modo de pinza en su cubierta, pese a las evidentes mejoras de la segunda variante desarrollada en 1928. Acerca de este proyecto consúltese WILHELM, Karin, “Stefan Sebök e l’idea di “Totaltheater””, op. cit., pp. 34-45.

<sup>85</sup> Sebök fue un habitual colaborador de Walter Gropius hasta 1931.

<sup>86</sup> BAJKAY, Éva, “Perception-Movement” en WEIBEL, Peter (ed.), *Beyond Art: A third cultura. A comparative study...*, op. cit., pp. 71-77.

<sup>87</sup> Resulta difícil imaginar el funcionamiento y formalización de este cilindro sin recordar el diseño de Molnar para su *U-Theater*, que incluía una pieza que claramente había sido la inspiración de este elemento.

<sup>88</sup> Estas galerías parecen inspiradas en el proyecto del *Kugeltheater* de Andor Weininger.



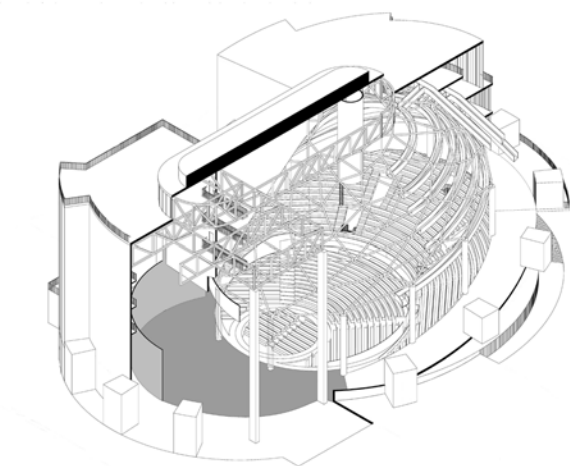


Fig.2.2.52.

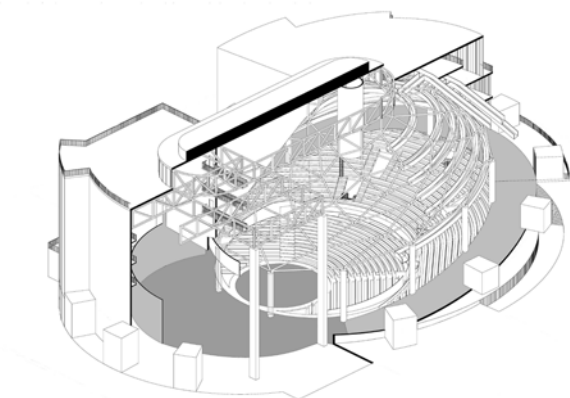


Fig.2.2.53.

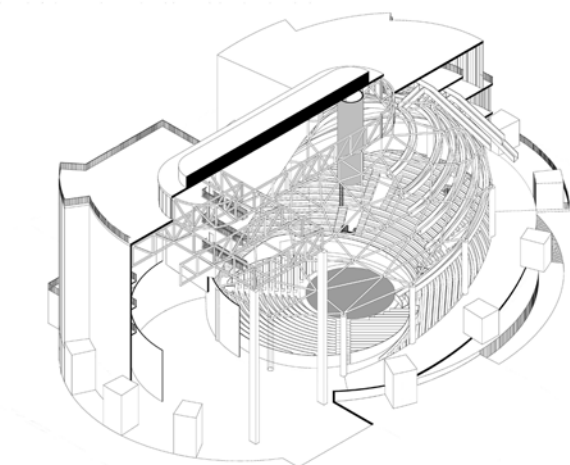


Fig.2.2.54.

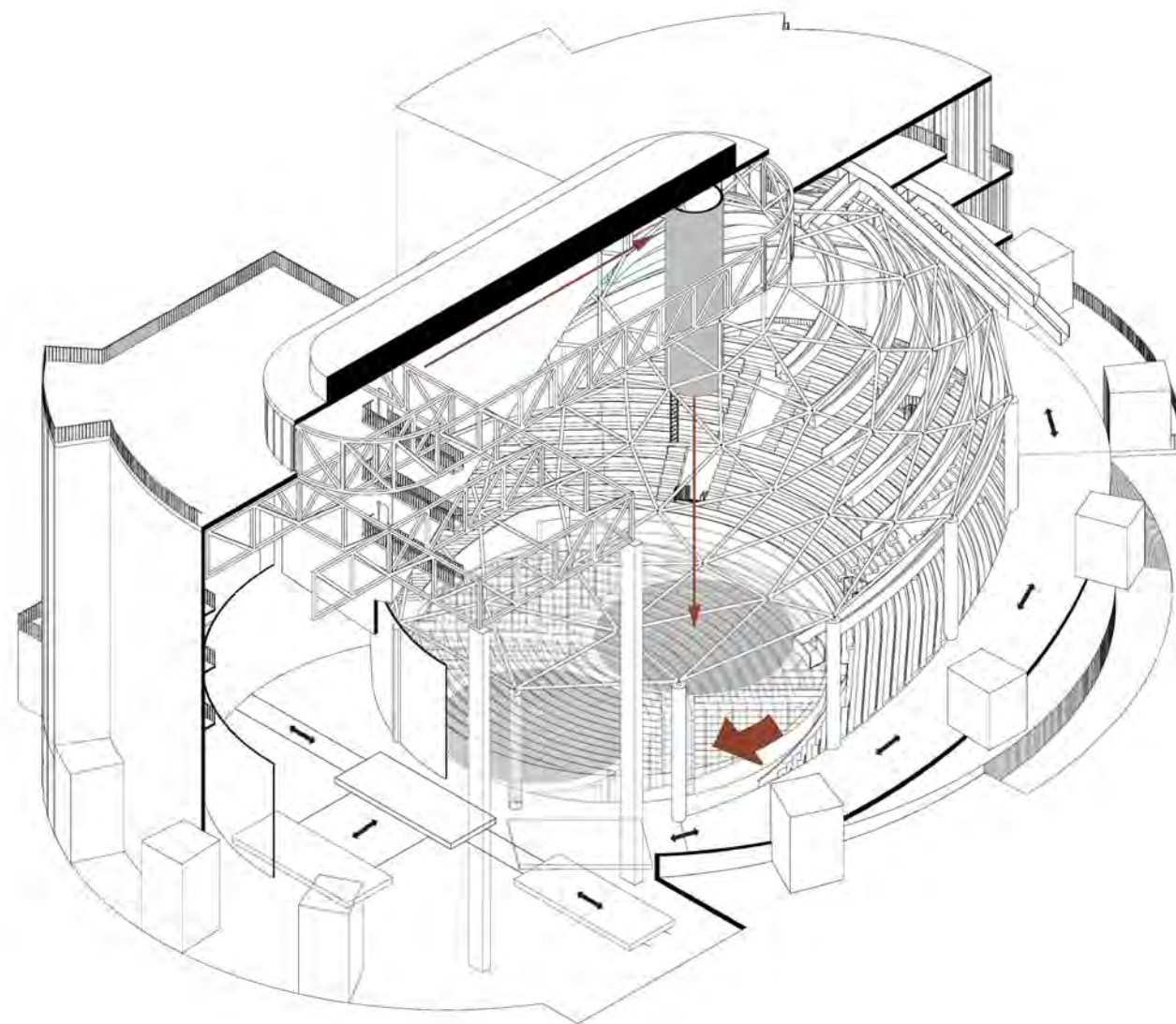


Fig.2.2.55.

Fig.2.2.52. Axonometría del *Teatro Total*, con la configuración de proscenio, caja escénica y escena anular.

Fig.2.2.53. Axonometría del *Teatro Total*, con la configuración de escena central, circo.

Fig.2.2.54. Axonometría del *Teatro Total*, con la configuración de la caja escénica.

Fig.2.2.55. Axonometría del *Teatro Total*, con vectores de movimiento, 2012.

Fig.2.2.56/57/58. Reconstrucción del *Teatro Total*, vistas interiores, 2013.

La planimetría del proyecto se ha reconstruido de acuerdo a los planos originales elaborados en el estudio de Walter Gropius en la segunda mitad de los años veinte y conservados en el Busch-Reisinger Museum de la Harvard University y en el Bauhaus-Archiv de Berlín. Ver anexo planimétrico.

adosándose al volumen elíptico de la planta. Esto permite resolver un único volumen puro y definir una imagen exterior más contundente, unitaria y dinámica reforzada por la forma curva y el discurrir de las escaleras por fachada.

La cúpula se recubre con lienzos blancos que le permiten funcionar como una pantalla cóncava de proyección<sup>89</sup> que unidos a una serie de cortinajes dispuestos entre los pilares y que recibirían las imágenes por retroproyección desde las cajas dispuestas a tal fin en el perímetro, conformarían una envolvente virtual completa. Este diafragma textil sería el único filtro respecto del espacio exterior, ya que la fachada se conforma con una piel de vidrio que permitiría una vinculación entre el espacio interior del teatro y el espacio urbano circundante, que nos remite a la relación que el teatro clásico griego mantenía con la naturaleza circundante.

Walter Gropius acompañó el proyecto de una memoria<sup>90</sup> en la que se trataba de aclarar el proceso de proyectación y funcionamiento completo de su máquina teatral, titulada “Acerca de la construcción de un teatro moderno que responda a las necesidades del Teatro Piscator de Berlín”<sup>91</sup>. Este documento, esencial para la comprensión y difusión del proyecto, incluye una cuestión interesante referente al nombre del proyecto: a lo largo del discurso Gropius diferencia entre el Teatro Piscator, que pasa a referirse únicamente a la compañía teatral del director alemán, mientras que su proyecto arquitectónico pasa a denominarse a partir de entonces *Teatro Total*.

*El problema del espacio en el teatro ya nos venía ocupando, hacía tiempo, a mis amigos y a mí en la Bauhaus. El bienvenido encargo de Piscator y su obstinación en dichas pretensiones dio lugar a la solución final, que ahora aguarda ser llevada a la práctica. Mi Teatro Total (patente alemana) permite a cada director de escena, con ayuda de inteligentes instalaciones técnicas, trabajar en una misma representación en la caja escénica, en el prosenio o en un circo, o en varias de estas escenas a la vez.*

Este cambio de título del proyeco, evidentemente trata de situar el proyecto dentro de la investigación llevada a cabo en la Bauhaus en los años anteriores, como posible realización material del concepto enunciado por Moholy-Nagy del Teatro Total y a la vez con el concepto de obra de *Gesamtkunstwerk*<sup>92</sup>, enunciado por Richard Wagner, en el que se señalaba el espacio teatral como el punto de encuentro y unión de todas las artes.

A la vez este texto dio lugar a una discusión entre Piscator y Gropius acerca de la autoría y fin del proyecto. Gropius se dio cuenta de las posibilidades universales que el equipamiento teatral maquinista que había creado podría otorgar a cualquier director escénico y no únicamente a Erwin Piscator, a pesar de que éste entendía que el proyecto había nacido de las solicitudes y sugerencias que había propuesto a Gropius y reclamaba la coautoría del proyecto, en una cuestión en la que ambos nunca llegaron a ponerse de acuerdo completamente.

### ANÁLISIS SOLUCIÓN ADOPTADA

*Arte y técnica en el Teatro Total: una nueva unidad*

El proyecto del Teatro Total se convirtió inmediatamente después de su formulación en uno de los referentes inmediatos y obligatorios de la vanguardia arquitectónica teatral. El proyecto resultaba a la vez radicalmente innovador y moderno y, a la vez, conciliador con los tipos teatrales históricos. Resulta curioso que a la petición de Piscator de la necesidad de un “teatro-máquina” respondiese Gropius con un teatro que como punto de partida recurría al uso de las tipologías teatrales clásicas: caja escénica cerrada a la italiana, prosenio isabelino o circo. La máquina y la técnica moderna se alían en el espacio teatral para configurar un espacio tremendamente maleable y dúctil en función de las necesidades del espectáculo. La máquina en el teatro de Gropius no se convierte en un fin, sino en un medio para alcanzar una determinada configuración escénica:

*La finalidad de este teatro no la constituye, como se ve, el amontonamiento material de refinadas instalaciones y trucos técnicos, sino que todos estos son tan sólo medios para lograr que el espectador entre en el acontecimiento escénico y que el lugar que él ocupa se asimile al de la acción, sin que esta se le escape por detrás del telón.*<sup>93</sup>

El *Teatro Total* debería de ser capaz por medio de sus dispositivos técnicos, de pasar de un tipo escénico a otro sin interrupciones para cambios escénicos, creando tipologías adaptables mecánicamente. Movilidad, dinamismo, variabilidad, multifuncionalidad y, sobre todo, flexibilidad fueron los calificativos más comunmente asociados al proyecto del *Teatro Total*. Este no estaba pensado únicamente para representaciones teatrales, sino también permitía alojar otro tipo de eventos como mítines, congresos, reuniones,... con esta multifuncionalidad pretendía Gropius amortizar los elevados gastos de la construcción del teatro.

La finalidad de la maquinaria escénica de Gropius era impedir la percepción pasiva por parte del actor y hacerle partícipe de los acontecimientos escénicos. Sacar al espectador de la observación a distancia e incorporarlo a la acción escénica



Fig.2.2.56.



Fig.2.2.57.



Fig.2.2.58.

<sup>89</sup> Pese a la novedad técnica de este recurso las coberturas y simulaciones de las cubiertas de los espacios de representación y ocio provienen de la antigüedad, cuando se simulaban estrellas o motivos cósmicos e incluso paisajísticos mediante pinturas sobre telas o lonas y se mantuvieron hasta la realización del proyecto. Antecedentes directos de este proyecto será la tela que recubría el teatro circular de Oskar Strand en 1920, el teatro de Wagner en Bayreuth o la reconstrucción de la *Grosses Schauspielhaus* de Berlín por Hans Poelzig en 1919 en el que se empleaban multitud de lamparillas eléctricas móviles simulando la bóveda celeste. Sin embargo, la propuesta de Gropius permitía adaptar dichas soluciones a las nuevas tecnologías de la era de la máquina, transformando dichas ilusiones pictóricas en una experiencia total, que conseguiría la premisa de Piscator de incorporar al espectador en la representación.

<sup>90</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., pp. 159-165.

<sup>91</sup> Texto completo incluido en el anexo documental del Teatro Total.

<sup>92</sup> Gesamtkunstwerk.

<sup>93</sup> WOLL, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, op. cit., pp. 145-150.



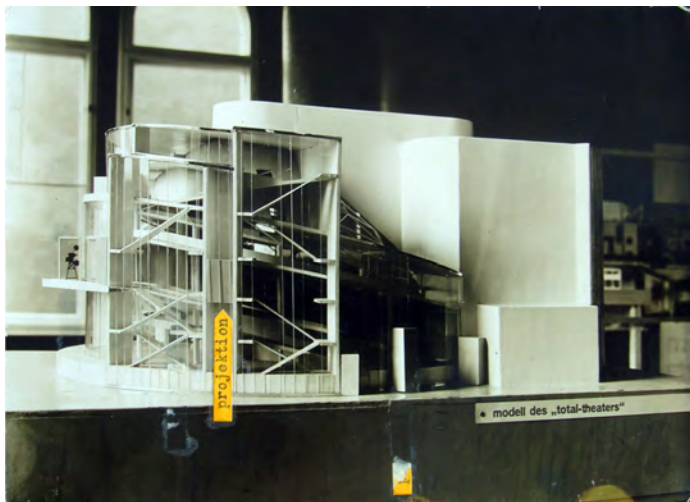


Fig.2.2.59.



Fig.2.2.60.

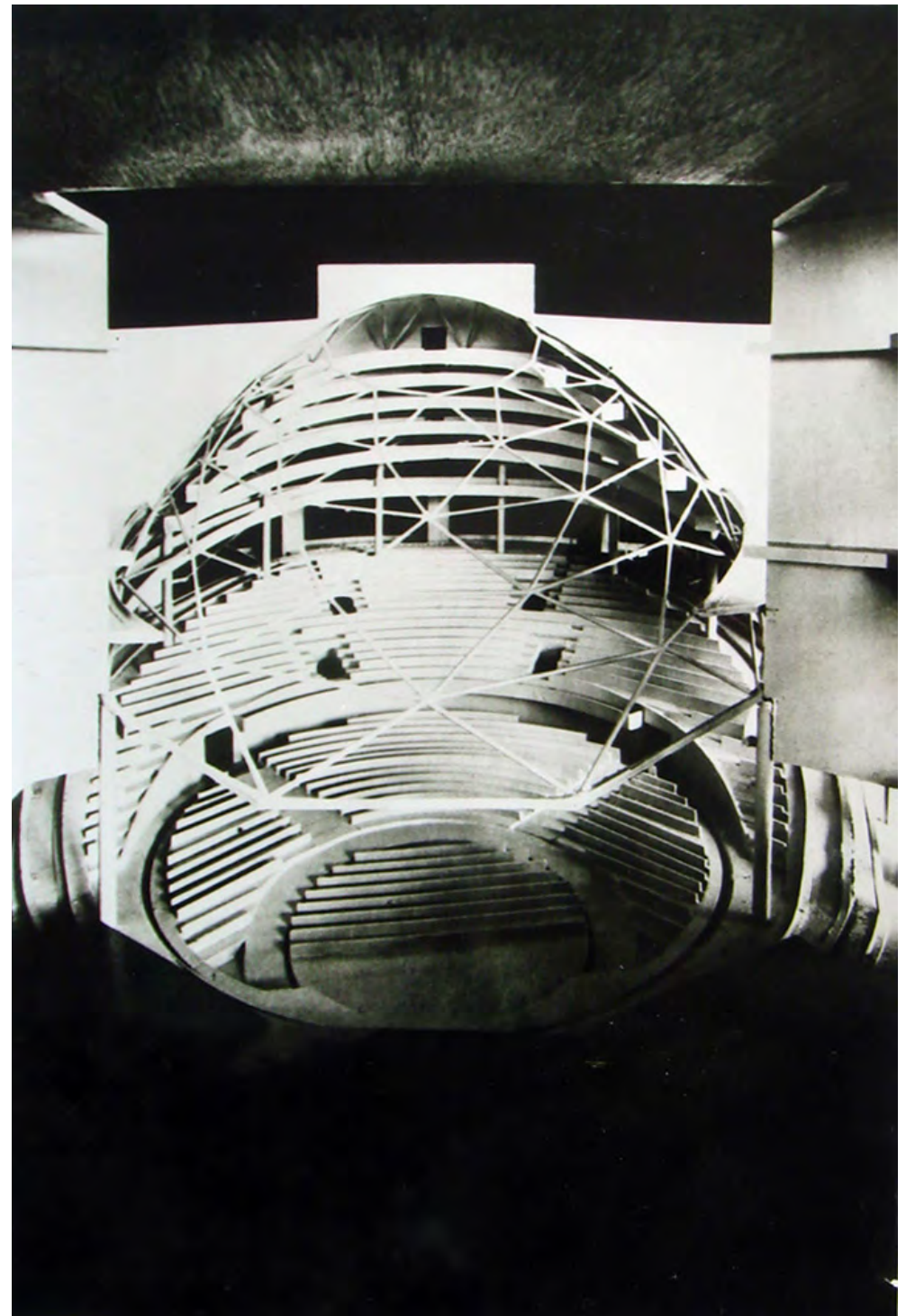


Fig.2.2.61.

Fig.2.2.59/60. Walter Gropius, Fotografía de la maqueta original del *Teatro Total* con etiquetas adhesivas indicando la posición de los proyectores cinematográficos, 1927.

Fig.2.2.61. Walter Gropius, Maqueta del *Teatro Total*, 1927.

eran los objetivos finales de Gropius y Piscator.

Los cambios tipológicos, no responden únicamente a necesidades funcionales del espacio escénico, sino que también hacen referencia a cambios socio-políticos e ideológicos. La conformación variable de la escena, se ve acompañada por modificaciones sustanciales de la conformación del auditorio, que renuncia a cualquier tipo de estratificación y se conforma como un graderío inclinado único, tratando de reconstruir la unidad democrática entre representación y espectador propia del teatro griego, agrupando auditorio, orquesta y escena en un espacio único.

El *Teatro Total* trataba de presentarse como un instrumento técnico, un aparato, una máquina renunciando a la componente utópica que impregnaba los proyectos de la Bauhaus. Sin embargo, el proyecto no llega a definir el dispositivo mecánico que la haría viable, lo que dejaba en entredicho el funcionamiento real de la propuesta en vista de las dificultades que en esa época presentaban los montajes escénicos mecánicos.

En relación a las soluciones técnicas propuestas, resulta interesante señalar que George C. Izenour, experto en el diseño y cálculo de la acústica de instalaciones teatrales, muestra sus reservas acerca de la configuración volumétrica del espacio, para el que preveía problemas acústicos derivados del exceso de volumen y la apertura superior de la cúpula<sup>94</sup>. Estos problemas serían similares a los que se habían detectado en la Grosses Schauspielhaus y que sería especialmente acusados en el uso del proscenio y la escena central. En este sentido, debe reconocerse que aunque Gropius conocía estos problemas acústicos, en su mente primaba la componente espacial del diseño, mientras las consideraciones técnicas quedaban pendientes de ser solventados en una fase posterior del proyecto.

Hemos visto cómo el teatro planteaba el uso de las tipologías teatrales clásicas como argumento principal del nuevo espacio teatral proyectado por Gropius. Sin embargo resulta interesante la afirmación de Stefan Woll en su libro *Das Totaltheater: Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, que señala al proyecto del Teatro Total como la suma de todos los esfuerzos divergentes de la vanguardia teatral de cara a al construcción de un nuevo espacio de representación moderno<sup>95</sup>. Esta afirmación sumamente ambiciosa y escasamente argumentada en ese libro, resulta, a mi entender, bastante acertada, trataré de argumentar con un breve análisis de las principales características y referencias que asume el proyecto de Walter Gropius y Erwin Piscator. El proceso proyectual de Gropius está claramente inspirado en el Werkbund-Theater de Van de Velde y en la Grosses Schauspielhaus de Poelzig, como se puede demostrar a través del proceso de proyecto del Teatro Total. Sin embargo, el proyecto de Gropius resulta mucho más radical en su propuesta formal y funcional y resulta difícil de asumir sin atender a otras similitudes con proyectos contemporáneos que se enumerarán a continuación.

Evidentemente las influencias más claras fueron las de los proyectos arquitectónicos del Taller de Teatro de la Bauhaus. Moholy-Nagy abrió el camino hacia una escena múltiple en su formalización, disposición y uso, que acercaba la formulación espacial del teatro al concepto de simultaneidad futurista, así como al abandono de la caja escénica, aunque en este sentido debe señalarse que el proyecto de Gropius no desarrolla una escena tridimensional como la propuesta por Moholy-Nagy, salvo en el caso de la escena central. Esta escena tridimensional sí estaba en el *U-Theater* de Farkas Molnár, dotada de contenido arquitectónico y funcionalidad, conformando un espacio teatral que resulta esencial para entender la configuración espacial del proyecto de Gropius: El proyecto de Molnár supuso la posibilidad de abandonar la caja escénica y extender la acción a cuatro plataformas dispuestas en la sala en torno a las que se articula un auditorio envolvente que nos remite al proyecto del *Teatro Total*; de las cuatro escenas solamente una se dispone en el interior de la caja escénica, mientras las otras tres se articulan libremente en el espacio en diferentes posiciones y niveles y, de cara a dotarlas de funcionalidad, Molnár incluye un cilindro descolgado de la cubierta que apoyaría la acción escénica y alojaría los medios técnicos que anteriormente se integrarían en la caja escénica. Una menor relación formal y funcional se aprecia respecto del *Kugeltheater* de Andor Weininger, que podría tomarse como referente funcional de la configuración con escena central del *Teatro Total*. En un plano conceptual sí se aprecian más referencias, ya que el proyecto de Weininger pretende construir un edificio dinámico, capaz de articular una representación escénica mediante la simple rotación del edificio en torno a su eje.

La escena anular completamente equipada y que cuenta con raíles por los que podrían desplazarse plataformas o decorados, conformando un espacio separados por pilares del auditorio y parece directamente inspirada por el proyecto *Ringtheater* de Oskar Strnad, si bien en el caso de Gropius, el pasillo se adapta a la pendiente del anfiteatro. Otra diferencia sustancial es que mientras el proyecto de Strnad contaba con un ciclorama perimetral que daba lugar a la ambientación escénica, en el proyecto de Gropius esta plataforma anular funciona como un espacio técnico entre las múltiples cabinas de proyección dispuestas en el perímetro del teatro y que mediante retroproyección podrían conformar un diafragma virtual, que en este caso separaría el auditorio de la escena anular y que tendría su continuidad en la cúpula sobre la que se proyectarían imágenes desde el cilindro central. Envolvente tridimensional virtual. Este espacio único delimitado

<sup>94</sup> IZENOUR, George C., *Theater Desing*, Nueva York: McGraw-Hill, 1977, p. 96.

<sup>95</sup> “El proyecto apareció como una suma de todos los esfuerzos divergentes por un nuevo teatro, como se habían observado en el primera mitad del siglo” Walter Gropius citado en WOLL, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, op. cit., pp. 145-150.

<sup>96</sup> SCHEERBART, Paul, *Glasarchitektur*, Berlín: Verlag Der Sturm, 1914.



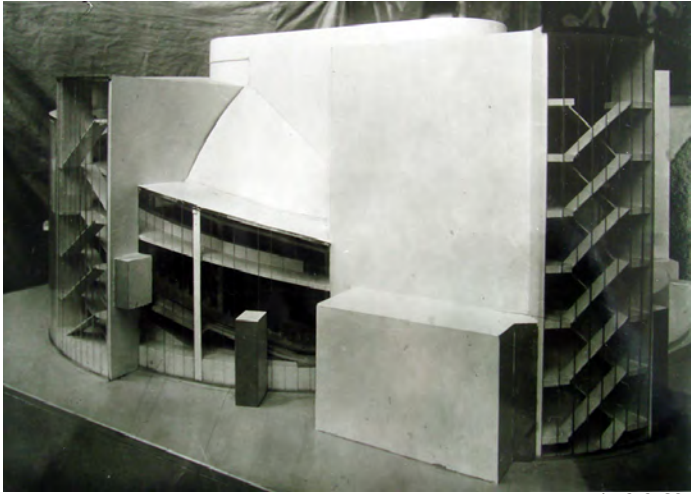


Fig.2.2.62.

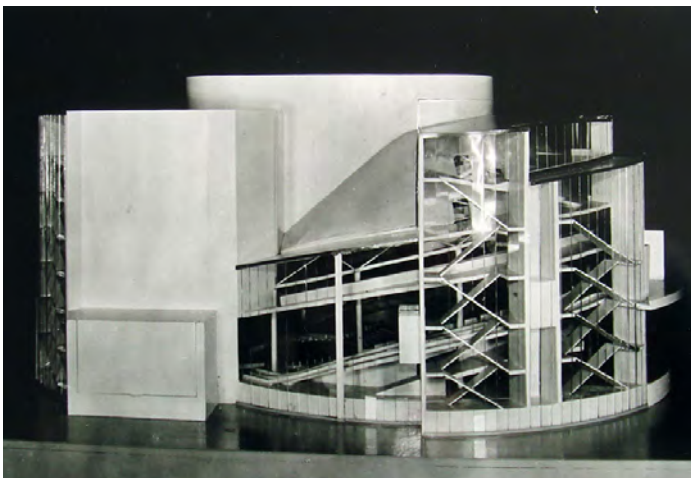


Fig.2.2.63.



Fig.2.2.64.

Fig.2.2.62/63/64. Walter Gropius, *Maqueta del Teatro Total*, 1927.

Fig.2.2.65. Fotomontaje del proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius sobre una fotografía de los años veinte del barrio de Kreuzberg, 2013. Ver anexo planimétrico.

Fig.2.2.66/67. Reconstrucción del *Teatro Total*, 2013.



por una piel activada mediante retroproyección también nos remite al proyecto del *Endless Theatre* de Friedrich Kiesler.

Esta envolvente tridimensional virtual pretendía responder al requerimiento de la integración de medios audiovisuales realizada por Piscator. El objetivo de esta proyección tridimensional era la introducción del público en un decorado virtual que lo rodease completamente, rompiendo la bidimensionalidad del arco proscenio y la obtención de la “cuarta dimensión” que haría partícipe al auditorio de la representación escénica, siguiendo las experiencias y el programa que Piscator le había sugerido.

Además de esta configuración funcional adaptable, tanto el cliente, Piscator, como el arquitecto, Gropius, pretendían generar un espacio que tanto en su interior como en su apariencia exterior respondiese a los condicionantes funcionales, pero también materiales y estéticos de la era de la máquina. Así se trata de realizar un espacio dinámico, asimétrico, transparente, mecánico, revolucionario,... moderno. Mientras la planta toma su funcionalidad de los engranajes mecánicos y sus movimientos, la sección asimétrica y dinámica trata de integrar materializar el espacio único teatral desarrollado en el Taller de Teatro de la Bauhaus. En cuanto a la materialidad del proyecto, resulta difícil precisar adecuadamente el repertorio de soluciones empleados por Gropius debido a lo esquemático de la documentación aportada, aunque sí puede apreciarse un cambio radical de materiales respecto de las pesadas construcciones teatrales que se venían desarrollando hasta ese momento. En lugar de gruesos muros de fábrica, el *Teatro Total* se construye con estructura metálica ligera y finas membranas de textiles, de vidrio y de hormigón para sus cerramientos, con lo que los límites del teatro se desmaterializan y se genera una nueva relación entre interior y exterior del teatro. La composición exterior del *Teatro Total* muestra la influencia de la obra de Paul Scheerbart *Glasarchitektur*<sup>96</sup> y el *Glashaus-Pavilion* de la Werkbundaustellung de Colonia Bruno Taut y se resuelve con una piel de vidrio y una serie de cortinajes que permitirían establecer un control respecto de la incidencia solar, filtrar las vistas y actuar como regulador acústico en caso de necesidad.

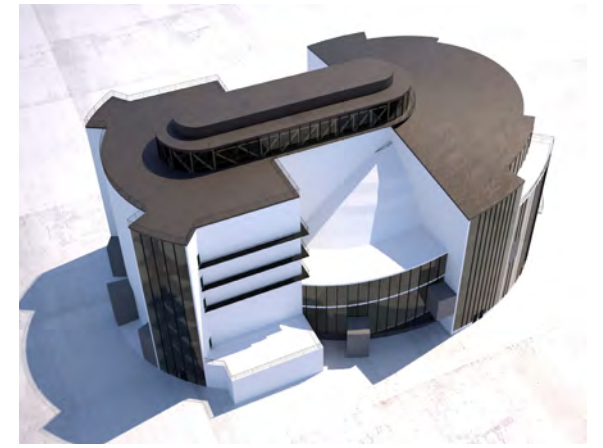


Fig.2.2.66.



Fig.2.2.67.



Fig.2.2.65.



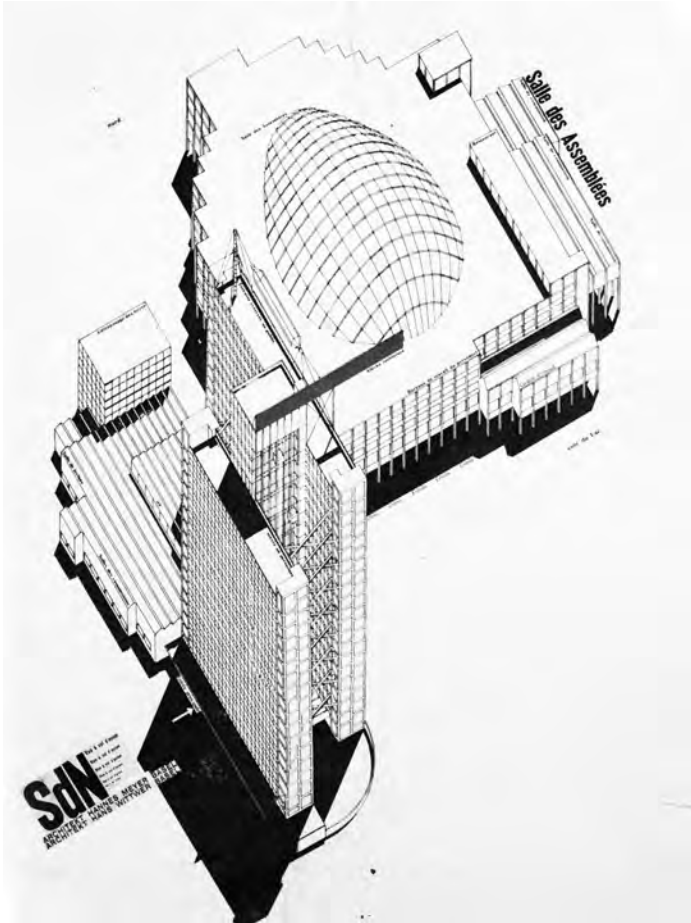


Fig.2.3.01b.

Fig.2.3.01a. Hannes Meyer en 1927 durante una inspección del lugar de las obras para la Escuela Federal ADCB.

Fig.2.3.01b. Hannes Meyer y Hans Wittwer, Palais de la Société des Nations, Ginebra, 1927.



Fig.2.3.01a.

## 2.3

### Fin de la experimentación teatral.

El cierre del Taller de Teatro de la Bauhaus.

#### 2.3.1. HANNES MEYER, DIRECTOR DE LA BAUHAUS

*Walter Gropius y Moholy-Nagy abandonan la Bauhaus*

Pese al esfuerzo de Gropius y los estudiantes y maestros de los diferentes talleres, durante los primeros años de la Bauhaus en Dessau no fue posible que los ingresos de los talleres cubriesen sus costes. La tan ansiada independencia económica de la Escuela resultó inalcanzable, con lo que la escuela se veía sometida al devenir político para garantizar su subsistencia. Así se produjo una interdependencia mutua entre el gobierno de Dessau, constituido por la coalición de partidos de izquierdas liderado por Fritz Hesse, y la Bauhaus. Mientras el gobierno local contaba con el impacto de la Bauhaus para asegurar su reelección, la institución dirigida por Gropius, precisaba que la reelección se produjese para poder seguir contando con el apoyo político y financiero del gobierno local.

Sin embargo, los desajustes económicos de la Bauhaus, desestabilizaban la economía de la ciudad de Dessau y se convirtieron en un arma arrojadiza en manos de la oposición, formada por la coalición de partidos conservadores. En plena deriva nacional hacia la derecha, la Bauhaus se habían convertido en el objeto de fuertes las críticas. Los esfuerzos de la escuela por constituirse en una referencia educativa y artística con su carácter progresista, universal y vanguardista, también la convirtieron en el punto de mira de los partidos conservadores nacionalistas<sup>1</sup>.

Frente al deseo de la ciudad de Dessau de reducir el número de talleres para ahorrar costes, la Bauhaus se encontraba en el proceso de incorporar un departamento de arquitectura, objetivo final de la escuela en su fundación que, sin embargo, no se produjo hasta 1927. La búsqueda de un nuevo maestro para dirigir este taller no pudo dirigirse hacia la galería *Der Sturm* de Herwarth Walden, cerrada en 1924, por lo que Gropius buscó una alianza con uno de los grupos más influyente en la arquitectura europea del momento, el grupo ABC. Conformado por El Lissitzky, Stam, Schmidt y varios miembros del Werkbund Suizo entre los que se encontraban Hannes Meyer y Hans Wittwer, se definía como un grupo de tendencia constructivista basado el funcionalismo antiestético. El grupo contaba con un medio de expresión periódico llamado ABC, *Beiträge zum Bauen*, en el que se recogía su declaración de intenciones y programa:

*(Pretendemos sustituir) lo hecho a mano por lo mecánico, lo caprichoso e individual por lo colectivo y estandarizado, lo (...) fortuito por lo preciso.*<sup>2</sup>

Pese a que la primera opción de Gropius fue Mart Stam, el arquitecto más joven invitado a participar en la Weissenhofsiedlungen organizada por Mies van der Rohe en Stuttgart y autor de una obra radical tanto en el plano teórico como en sus realizaciones arquitectónicas, el elegido fue el suizo Hannes Meyer, tras rechazar el holandés el puesto. En su carta de aceptación en Febrero de 1927, Hannes Meyer, mostraba su deseo de mantenerse fiel a los principios del ABC, tratando de aplicar en su trabajo la ideología socialista, si bien no la expresión de su filiación política, algo que encajaba en la tendencia de la escuela que Gropius pretendía establecer. Meyer era un socialista práctico, no político y pretendía extender en la escuela su ideal radical, funcionalista, rechazando el esteticismo y la falta de conciencia social de la institución que, según él, se había apoderado de la institución. La incorporación de Meyer suponía otra vinculación con el mundo de la industria y su idea de generar modelos destinados a la producción en serie, basados en el funcionalismo, el orden y la precisión, dejando de lado el formalismo y el esteticismo:

*La tendencia básica de mi enseñanza será absolutamente funcionalista, colectivista y constructivista en el sentido del ABC y “El Nuevo Mundo”.<sup>3</sup>*

Gropius podría haber dirigido este departamento, pero en este momento centraba sus esfuerzos en los proyectos de su estudio, entre los que destacaban el proyecto del *Teatro Piscator* y el del barrio de Törten, en Dessau. Este último resultó tener una especial trascendencia al tratarse de un encargo municipal en el que Gropius pretendía plasmar los avances en materia de industrialización y generación de nuevos modelos de la vivienda y que el alcalde Hesse esperaba convertir en la gran baza de su partido para las próximas elecciones. La primera fase de desarrollo, que constaba de 156 viviendas, se entregó en 1927. Pese a que Hesse sabía que encargarle la segunda fase a Gropius le traería complicaciones políticas, el darle hacerlo suponía confirmar la validez y la corrección del primer encargo. Hesse, además se mostraba contrariado por la reiterada negativa de Gropius de desarrollar el proyecto en el ámbito de la Bauhaus en lugar de en su estudio, por

<sup>1</sup> HOCHMAN, Elaine S., “Dessau, 1927: una elección crítica”, en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., pp. 289-313.

<sup>2</sup> ABC: *Beiträge zum Bauen* 1, nº2, 1924. HOCHMAN, Elaine S., “Dessau, 1927: una elección crítica”, en HOCHMAN, Elaine S., *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, op. cit., p. 301.

<sup>3</sup> “El Nuevo Mundo” era el título de un artículo que había escrito en 1926 y en el que explicaba con toda claridad que sus ideas coincidían en gran medida con las de ABC. En el artículo, Meyer, como ABC, defendía la estricta utilidad, la colectividad, una racionalidad libre de compromisos y la conciencia social. El arte y la arquitectura, obtenidos colectivamente y dirigidos colectivamente, tenían que usarse para organizar y transformar la sociedad.



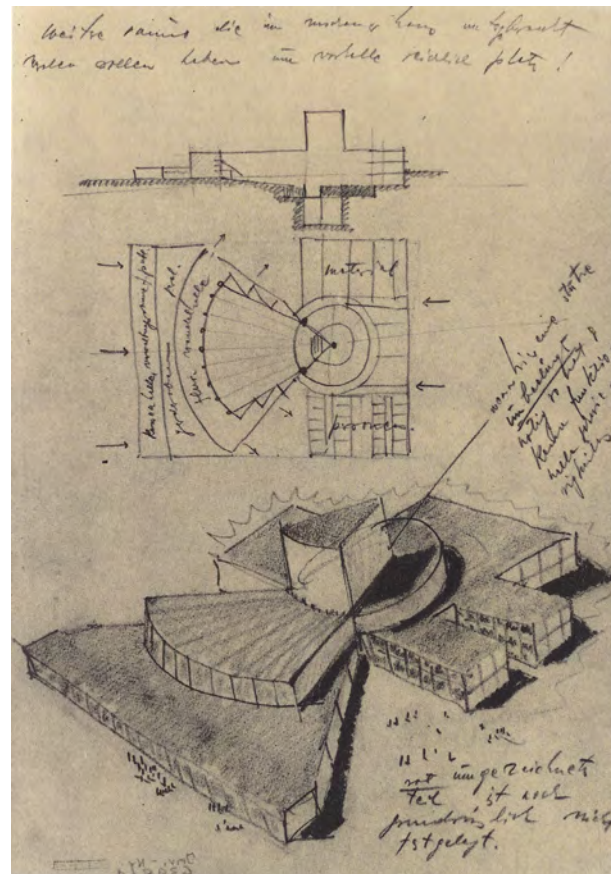


Fig.2.3.02.

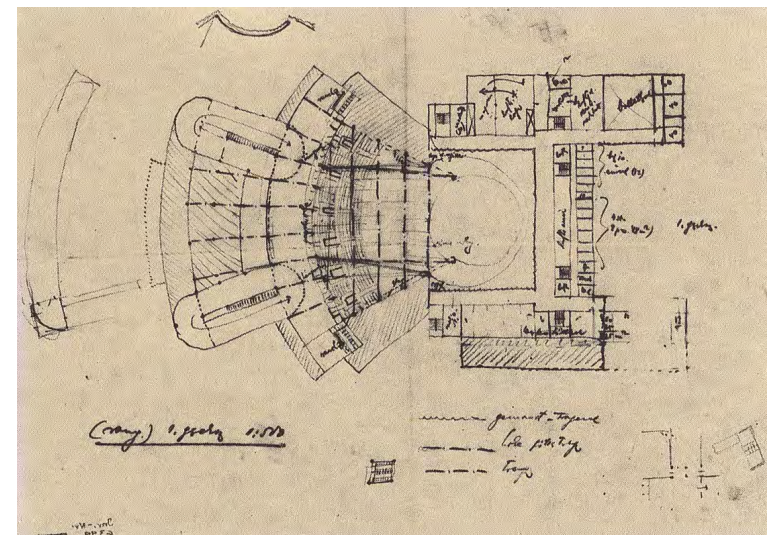


Fig.2.3.03.

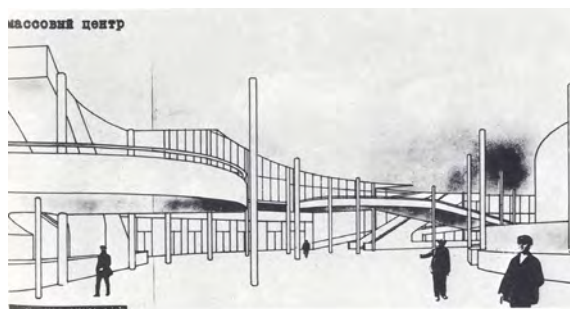


Fig.2.3.04.

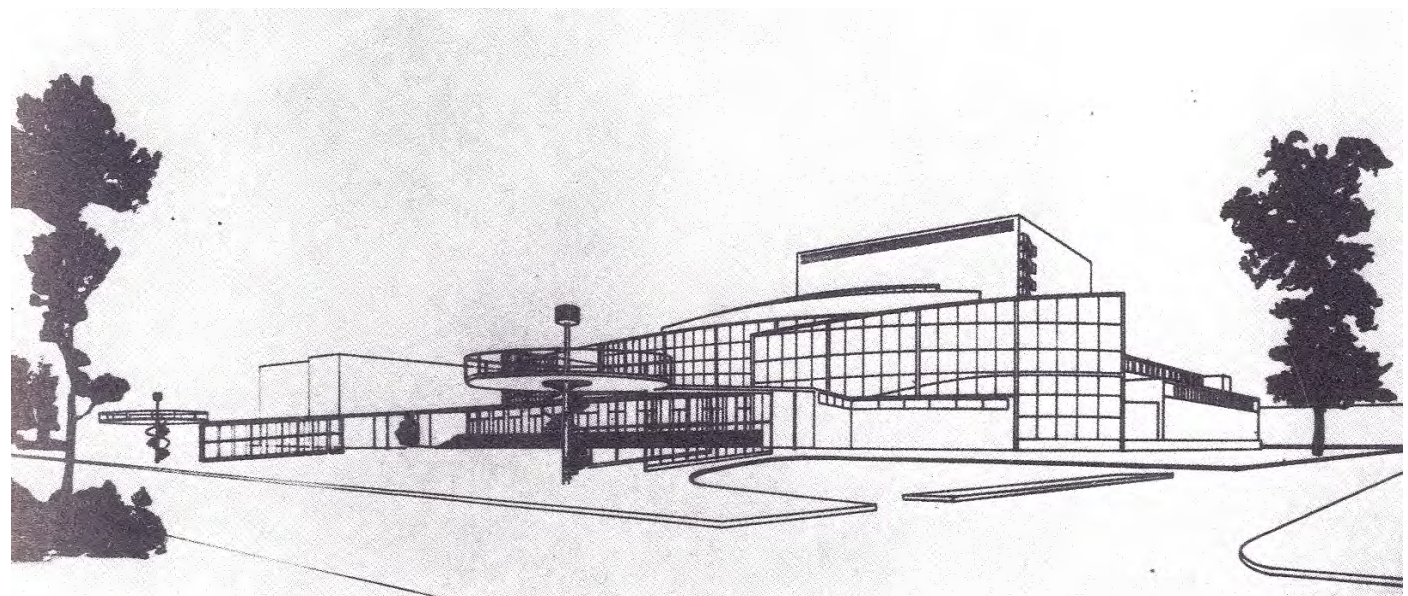


Fig.2.3.05.

Fig.2.3.02/03. Walter Gropius, bocetos para el proyecto del Teatro de Járkov, 1930.

Fig.2.3.04/05. Walter Gropius, Perspectivas para el proyecto del Teatro de Járkov, 1930.



lo que el trabajo coral de los miembros de la Bauhaus se veía reducido a trabajos de mobiliario y diseño interior.

La deriva política de la República de Weimar hacia la derecha, tuvo repercusión en la ciudad de Dessau, llevando a una gran pérdida de votos al partido de Hesse, el Partido Demócrata Alemán (DDP), que consiguió mantener el gobierno de la coalición de izquierdas por la mínima. El efecto político que Hesse trataba de conseguir con la Bauhaus no funcionó y tras las elecciones se produjo un distanciamiento entre el alcalde y el director, y por extensión entre el gobierno local y la Bauhaus. La situación se volvió más tensa, si cabe, debido a problemas para conseguir las licencias y subvenciones de la segunda fase de Törten. La cantidad de trabajo que debía asumir en su estudio y la difícil situación que estaba viviendo en la Bauhaus llevaron a Gropius a cuestionarse su papel en la Bauhaus. Viéndose sin apoyos, cansado y atacado desde varios frentes, Walter Gropius decidió abandonar la dirección de la institución tan pronto se finalizó la tramitación del proyecto de Törten. Gropius comunicó su decisión en una carta personal dirigida al alcalde Hesse:

*Estimado señor burgomaestre,*  
*Después de una madura reflexión, me he decidido a abandonar mi esfera de actividades aquí en Dessau, y ruego a la Junta Municipal que quiera considerar conmigo una rescisión anticipada de mi contrato. De ahora en adelante, deseo ocupar todas mis energías en un campo de trabajo no tan limitado por los deberes y por las consideraciones ligadas a una profesión pública, tanto más cuanto que aumenta continuamente la carga ya gravosa de los trabajos que me encargan fuera de Dessau. Estoy convencido de que la Bauhaus ya está en la actualidad tan consolidada, tanto internamente como en el exterior, que puedo confiar sin cuidado su continuación a los hombres que hasta ahora han colaborado conmigo, a los que estoy íntimamente vinculado, tanto desde el punto de vista profesional como personal. (...)*  
*Como sucesor mío propongo al director de nuestra sección de arquitectura, el señor Hannes Meyer, que considero apto, por sus cualidades profesionales y humanas, para guiar el instituto hacia ulteriores desarrollos positivos.*<sup>4</sup>

Gropius abandonó definitivamente su cargo en la Bauhaus en Abril de 1928, junto a Moholy-Nagy, Marcel Breuer y Herbert Bayer, dejando la dirección de la institución en manos de Hannes Meyer. Su intención fue minimizar la pérdida de muchas de sus figuras más relevantes apostando por el carácter y la idea que había dado origen a la institución, que sí continuaba, pese al cambio de nombres:

*Comparemos la Bauhaus con una fábrica: el director es simplemente un operario más, y el cambio de un operario no causa ningún trastorno al conjunto. ¿Qué es lo que ha de ser la Bauhaus, y qué es lo que ha sido hasta ahora? La Bauhaus ha de ser una unión de trabajo artesanal, arte independiente y ciencia. Trabajo artesanal no sólo en el sentido de actividad técnica, sino también de figuración artística. En el caso del arte independiente no hay explicaciones y por lo que se refiere a la ciencia creo que también ella surge del (puro) elemento espiritual, y que nada tiene que ver con el árido aparato escolar y con la pedantería.*<sup>5</sup>

Durante los siguientes años, Meyer intentó aplicar sus principios de eficiencia y racionalidad a la producción de los talleres de la Bauhaus, mediante la adaptación del programa docente de la institución a la producción industrial y, por primera vez, consiguió que la Bauhaus generase los fondos suficientes para garantizar su independencia y subsistencia. Este enfoque supuso la optimización de los recursos y la dedicación exclusiva de la escuela a fines productivos, por lo que la investigación artística y utopía quedó finalmente desvinculada de la Bauhaus. A consecuencia de este cambio de orientación el Taller de Teatro, privado de su función central y alejado de cualquier criterio económico desde su fundación perdió su influencia y desapareció en Otoño de 1929, cuando Oskar Schlemmer abandonó la Bauhaus<sup>6</sup>.

Sin embargo, la institución no pudo librarse de los prejuicios precedentes y a medida que las fuerzas conservadoras y de derechas fueron alzándose con el poder, tanto en el ámbito local como en el nacional, la Bauhaus se convirtió en el foco de sus ataques hasta su disolución bajo la dirección de Mies van der Rohe en 1933, tras haber éste asumido el cargo sustituyendo a Hannes Meyer en Agosto de 1930.

<sup>4</sup> GROPIUS, Walter, “Presentación dimisión a las autoridades municipales de la ciudad de Dessau” en WINGLER, Hans, *La Bauhaus*, op. cit., p. 167.

<sup>5</sup> MEYER, Hannes, “Discurso a los representantes de los estudiantes con ocasión de su nombramiento como director” en WINGLER, Hans, *La Bauhaus*, op. cit., pp. 171-172.

<sup>6</sup> Oskar Schlemmer realizó una gira tras su abandono en la que dio a conocer los trabajos realizados en la Bauhaus durante su estancia, lo que dio gran repercusión a los logros del taller, que, sin embargo ya había cesado su actividad.



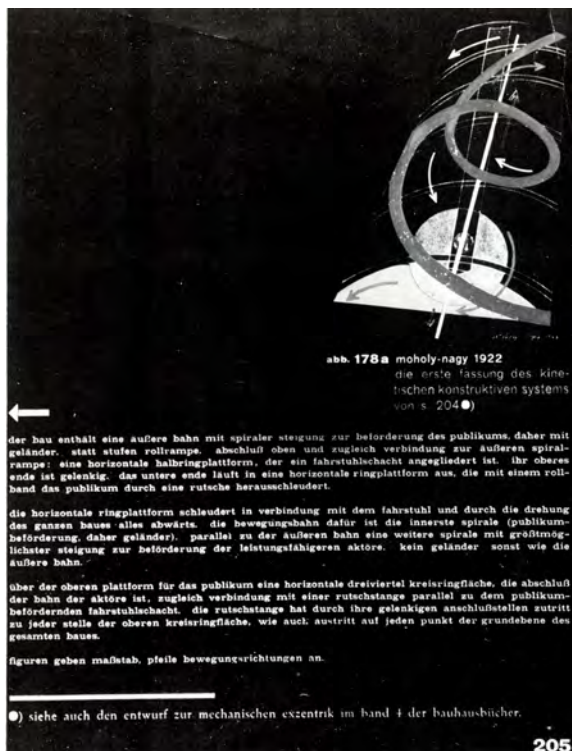


Fig.2.3.06.



Fig.2.3.07.

Fig.2.3.06. László Moholy-Nagy, *Kinetisches konstruktives System. Bau mit Bewegungsbahn für Spiel und Beförderung*, 1922-1928.

Fig.2.3.07. László Moholy-Nagy e István Sebök, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1922.

Fig.2.3.08. László Moholy-Nagy e István Sebök, *Kinetisch-Konstruktives System. Bau mit Bewegungsbahn für Spiel und Beförderung*, 1922-1928.

Fig.2.3.09. Lucia Moholy, fotografia de László Moholy-Nagy, 1925-26.

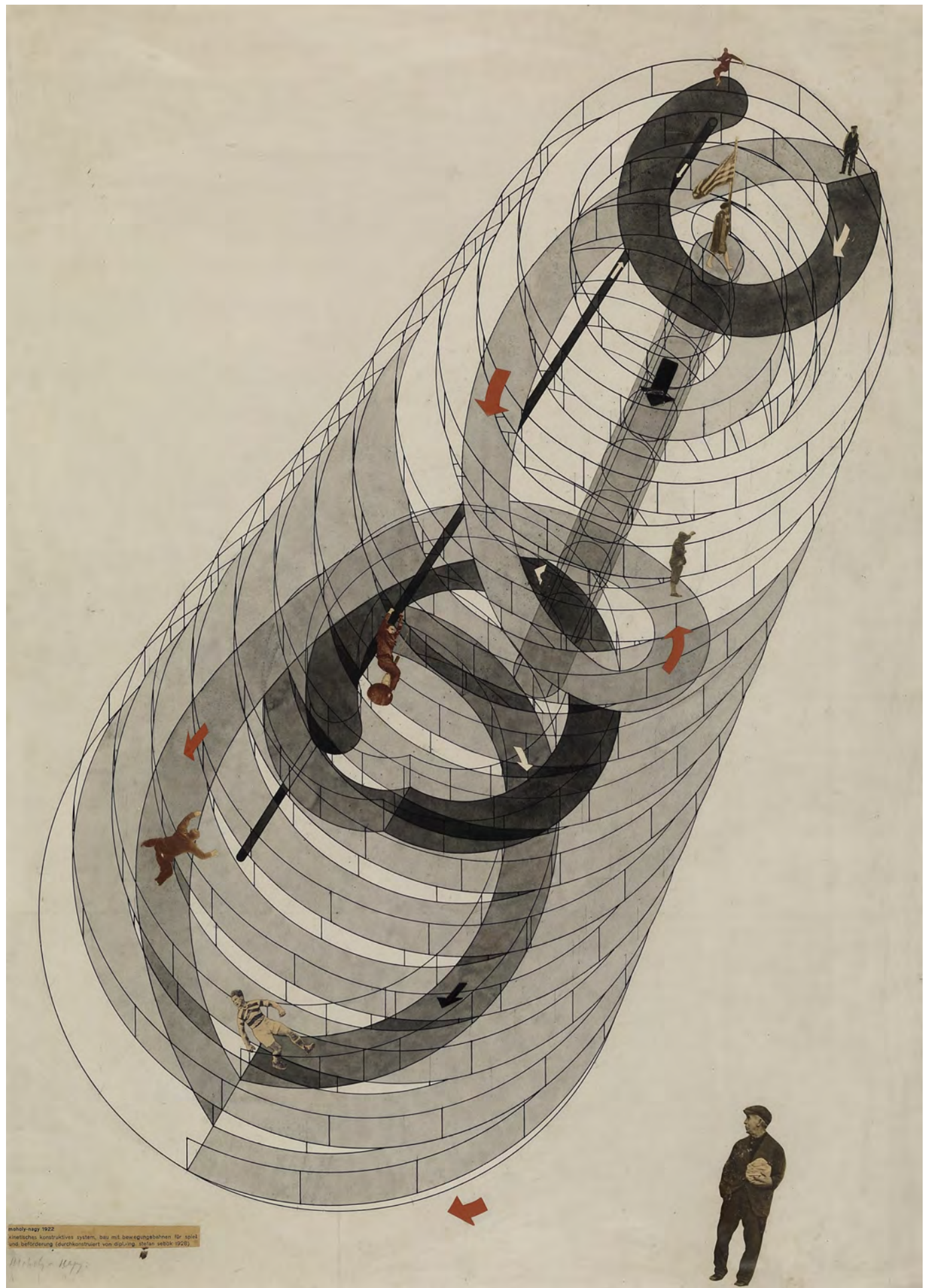


Fig.2.3.08.



### 2.3.2. SISTEMA CONSTRUCTIVO CINÉTICO

*El dispositivo teatral dinámico, multimedia, mecánico de Moholy-Nagy, 1922-1928*

Tras abandonar la Bauhaus, Walter Gropius y László Moholy-Nagy se instalaron en Berlín. Gropius continuó con el desarrollo de la larga lista de encargos e invitaciones a concursos que recibía en ese momento su estudio. De la actividad de su estudio tras el abandono de la Bauhaus resulta especialmente relevante en el ámbito del teatro la participación de Gropius en el concurso para el *Teatro Nacional de Járkov* en Ucrania, convocado en 1930<sup>7</sup>. A continuación citaré una serie de extractos de la memoria del proyecto de Gropius:

*La ruptura de la separación entre el “mundo de la apariencia” del actor y el mundo real de los espectadores (...) llevando la acción escénica al medio del auditorio (...) la animación de las paredes y los techos de este teatro mediante la proyección de diapositivas y de películas (...) una gran máquina espacial con inagotables posibilidades y efectos*<sup>8</sup>.

La memoria retoma de manera prácticamente literal las premisas del *Teatro Total*, pero en la formalización se aprecian sustanciales diferencias. El programa del concurso que solicitaba un teatro para 4000 espectadores, el doble de la capacidad del *Teatro Total*, hicieron inviable una solución espacial similar a la del proyecto para Erwin Piscator. En el proyecto de Járkov, la geometría parte también de la disposición de una superficie circular sobre la que se sitúa la escena dotada de un dispositivo que permitiría el giro y desplazamiento de plataformas rectangulares para permitir cambios de escena veloces. A partir del círculo de la escena se traza un auditorio radial consistente en una sexta parte de de circunferencia y una serie de volúmenes paralelepípedos maclados que alojan la escena, los camerinos y servicios técnicos adyacentes. Pese a tratarse de un proyecto interesante y con un diseño atractivo, especialmente en la configuración del vestíbulo con rampas y escaleras escultóricas que aportan dinamismo a la composición, el proyecto no incluye ningún tipo de dispositivo que permita la transformación tipológica del teatro ni se llega a apreciar un sistema envolvente de proyecciones que se anuncia en la memoria. Aunque Gropius llama a este proyecto *gran máquina espacial*, realmente la propuesta se aproxima más tipológicamente al *Festspielhaus de Bayreuth* que al *Teatro Total*<sup>9</sup>.

László Moholy-Nagy, por su parte, continuó con su trabajo multidisciplinar, polifacético y en constante evolución, encarnando el ideal de artista total de la vanguardia artística europea de los años veinte. A partir de 1927 su obra pictórica prácticamente desapareció para dejar paso progresivamente a experiencias escénicas, fotográficas, cinematográficas y cinéticas, a través de su uso de diversos medios y sus colaboraciones con artistas de diferentes ámbitos que tenían Berlín como punto de encuentro en ese momento. Una de estas colaboraciones tuvo lugar con el ingeniero del estudio de Gropius, Stefan Sebök. En ella se retomó un estudio iniciado por Moholy-Nagy en 1922 con la obra *Kinetisch-Konstruktives System*, una pintura que reflejaba una estructura dinámica en la que se trataban de plasmar gráficamente las ideas del manifiesto *Sistema de Energía Dinámico Constructivo* redactado conjuntamente con Alfréd Kemény ese mismo año.

La colaboración de ambos dio lugar en 1928 a la obra *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung*<sup>10</sup> y consistió en la elaboración de una segunda versión aquel proyecto, en la que se trata de representar tridimensionalmente, mediante una axonometría fotoplástica, la partitura dinámica plasmada en la pintura de 1922. Moholy-Nagy describe el *Kinetisches Konstruktives System* en el libro *Von Material zu Architektur*<sup>11</sup>, el número catorce y último de los Bauhausbücher, publicado en 1929:

*La estructura comprende un camino exterior ascendente en forma de espiral, destinado al público en general y, por lo tanto, protegido por un pasamanos. En vez de escalones, tiene forma de rampa. El camino termina arriba en una plataforma semicircular que desembarca en una caja de ascensor. La parte superior de la plataforma está articulada, mientras que la parte inferior termina en una plataforma horizontal que permite al público salir por una rampa descendente. La plataforma horizontal en forma de anillo se desliza hacia abajo con respecto al ascensor y por medio del giro total de la estructura. Su campo de acción es la espiral interior. Paralelamente al camino exterior hay otra espiral, que tiene la máxima pendiente posible, para uso de los visitantes más atléticos. A diferencia del camino exterior, ésta no tiene pasamanos. Sobre la plataforma superior destinada al público hay un plano horizontal en forma de tres cuartos de anillo, donde termina “el camino de los atletas”, y que se comunica con una barra vertical paralela al ascensor. Esta barra, por medio de un dispositivo flexible, puede moverse a cualquier punto de la superficie superior en forma de anillo, y también puede ser desplazada a cualquier punto del piso inferior de la estructura.*<sup>12</sup>

El proyecto consiste en una estructura cónica conformada por tres rampas que ascienden trazando tres espirales de diferente pendiente. El eje de la estructura se inclina respecto a la vertical para reforzar el dinamismo y la inestabilidad de la composición. Cada una de ellas tendría su función relacionada con su posición y su pendiente: la rampa exterior está destinada a ser recorrida por los espectadores en sentido ascendente, razón por la que el movimiento podría ser facilitado por una rampa mecánica hasta llegar al final de la rampa, donde un elevador cilíndrico les transportaría hasta la plataforma horizontal intermedia, desde donde descenderían utilizando la rampa interior para abandonar la



Fig.2.3.09.

<sup>7</sup> El programa y los resultados de este concurso se tratan de manera más amplia en el capítulo tres de esta tesis, junto a otros concursos en la URSS.

<sup>8</sup> WILHELM, Karin, “Stefan Sëbok e l’idea di Totaltheater”, op. cit. pp. 34-45.

<sup>9</sup> Algo similar podría decirse del proyecto que en 1931 desarrolló Gropius para el *Palacio de los Soviets* de Moscú, en el que además la solución atiende más al uso como auditorio para mítines, reuniones y conferencias que como espacio para una representación teatral, aunque sería posible que tuviese lugar en ese espacio.

<sup>10</sup> *Sistema Constructivo Cinético: Estructura con Cintas Transportadoras para Juego y Transformación*.

<sup>11</sup> MOHOLY-NAGY, László, *Von Material zu Architektur*, Múnich: Albert Langen, Bauhausbücher nº14, 1929. El libro en su edición en inglés y castellano cambió su título por el de *La Nueva Visión*.

<sup>12</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Esquema constructivo del sistema constructivista dinámico” en MOHOLY-NAGY, László, *La Nueva Visión y Reseña de un Artista*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972, p. 113.





Fig.2.3.10.

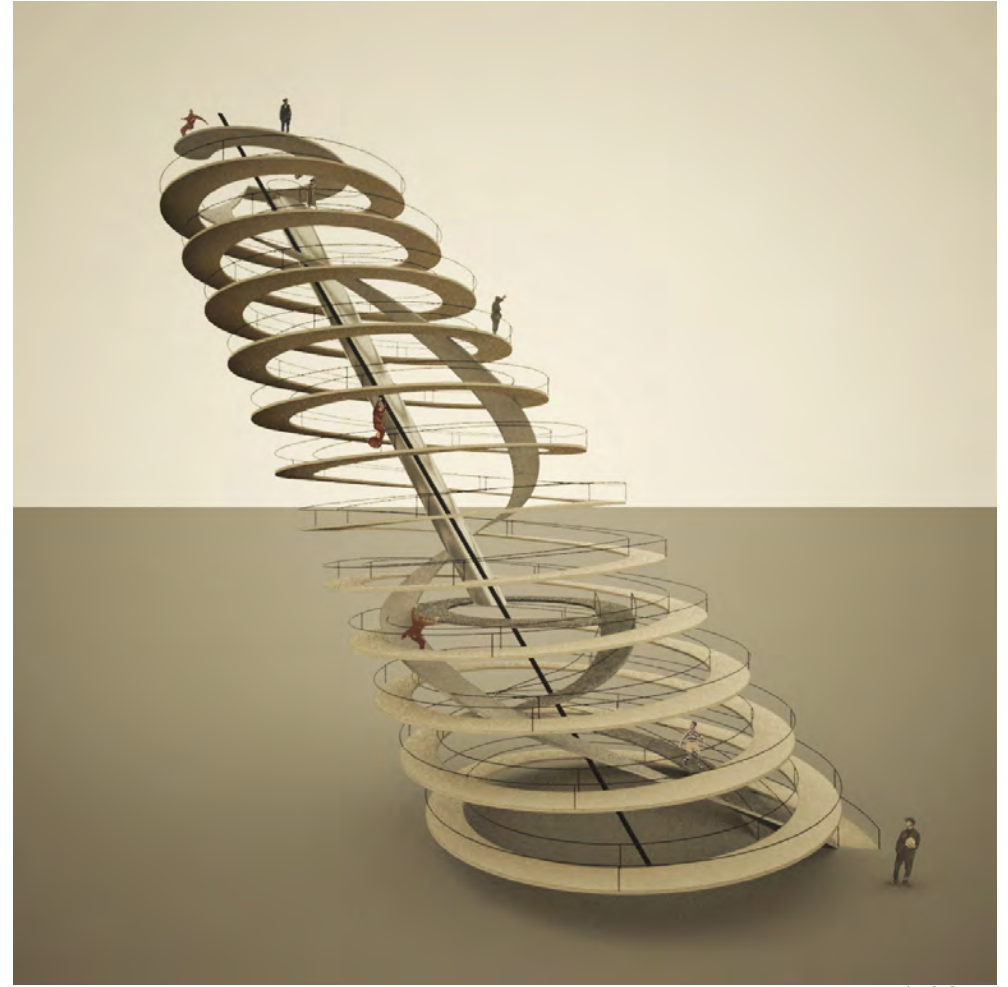


Fig.2.3.11.

Fig.2.3.10/11/12. Reconstrucción del *Kinetisch-Konstruktives System*, 2013.

Fig.2.3.13. Reconstrucción del *Kinetisch-Konstruktives System*, Axonometría seccionada con vectores de movimiento, 2013.

*La planimetría del proyecto de Moholy-Nagy se ha reconstruido de acuerdo a los planos originales elaborados por Moholy-Nagy y Sebök en los años veinte. Ver anexo planimétrico.*

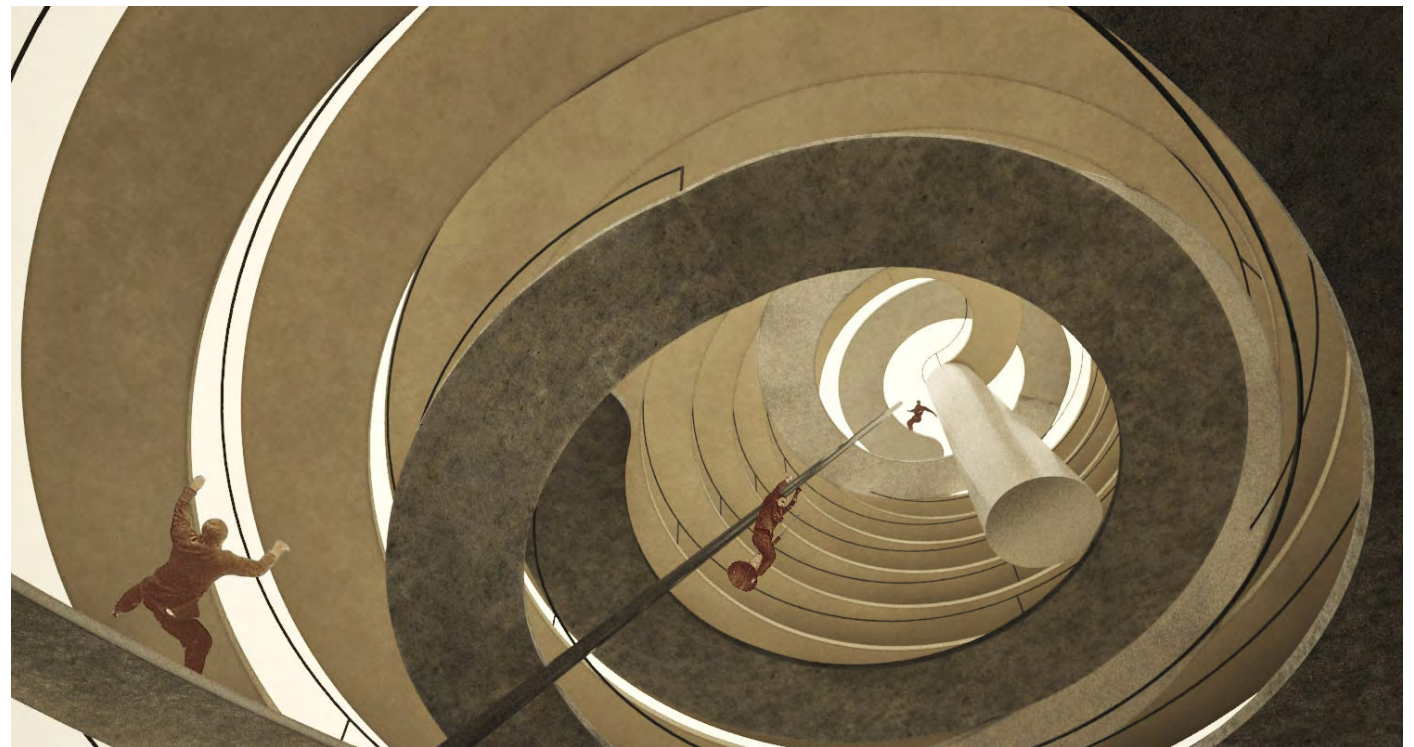


Fig.2.3.12.

estructura. Entre estas dos rampas destinadas al público se dispondría una rampa intermedia en la que tendría lugar la representación de los actores, ascendiendo y descendiendo por la rampa o actuando en las dos plataformas horizontales. La conexión entre los diferentes niveles sería mediante una pértiga mecanizada que nos remite al movimiento de los elevadores individuales del *Endless Theater de Kiesler*. En el texto explicativo de Moholy-Nagy se menciona una tercera plataforma horizontal “en forma de anillo se desliza hacia abajo con respecto al ascensor y por medio del giro total de la estructura” que no aparece en la axonometría de Sebök y cuya disposición es compleja por la interferencia que suponen en su recorrido las rampas y la pértiga que recorre la estructura de arriba abajo<sup>13</sup>. Junto a este movimiento ascendente-descendente, se produciría otro movimiento de rotación de la totalidad del edificio en torno a su base, superponiéndose tres dinámicas simultáneas –acción, ascenso, rotación-. Los movimientos aparecen representados por vectores que indican las direcciones de movimiento en cada uno de los posibles recorridos y de la estructura completa, tal y como ocurría en la versión de 1922 del *Kinetisch-Konstruktives System*. La representación fotoplástica realizada por Sebök y Moholy-Nagy incluye además de los vectores dinámicos una serie de recortes fotográficos de personajes que dan escala al dibujo y tratan de facilitar la comprensión del funcionamiento completo de la estructura dinámica.

El que todos los participantes sean puestos en movimiento para el uso de este dispositivo teatral, pretende convertirlos en miembros activos de la representación, expandiendo las capacidades de sus sentidos y participando de la acción, como reclamaba tanto el manifiesto Dinámico-Constructivo como el concepto del Teatro Total enunciado por el propio Moholy-Nagy, constituyendo su propia versión arquitectónica de dicho concepto.

El uso de la estructura ha dado lugar a diferentes interpretaciones, que van desde un elemento simplemente artístico que busca la percepción del dinamismo, a una atracción que busca la diversión de los participantes disfrutando del movimiento o un elemento para la práctica del deporte y el juego<sup>14</sup>. Pese a que todas estas posibilidades encajan en mayor o menor medida dentro de la teoría y la exposición que el autor hace del dispositivo, la versión original del texto en alemán permite una lectura diferente del uso de la pieza. Los denominados “atletas” en la versión traducida al inglés y al castellano, en la versión original alemana publicada en *Von Material zu Architektur* son identificados como “Aktöre”, es decir, actores, para los que estaría destinada la rampa intermedia, más inclinada y perceptible desde las otras dos destinadas a los espectadores y visitantes. Esto nos llevaría a considerar esta pieza como un dispositivo teatral, argumento reforzado por el título de la propia pieza “*Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung*”, ya que la palabra alemana “Spiel” significa juego, pero también representación o actuación.

Con esta propuesta Moholy-Nagy pretendería la reforma del espacio teatral a través del comportamiento dinámico del edificio en sí mismo, confiando que el movimiento continuo de todas las partes que lo conforman derivaría en una experiencia cinética. Los actores y espectadores se introducen en los engranajes de este dispositivo para ser “procesados” en cintas móviles que recuerdan a las cadenas de producción fabriles, tratando de dar lugar a la nueva experiencia teatral dinámica.

Los vínculos formales y conceptuales de esta construcción se encuentran en proyectos teatrales contemporáneos como el *Endless Theater* de Kiesler, el elemento central del *Kugeltheater* desarrollado por Andor Weininger en el Taller de Teatro de la Bauhaus, el montaje de Meyerhold y Popova para *El Cornudo Magnífico*, la escena de marionetas diseñada por El Lissitzky para la obra *Victoria sobre el Sol*<sup>15</sup>,... Debe notarse, sin embargo, que aunque algunos de estos proyectos son señalados como referencias de Moholy-Nagy al desarrollar este proyecto, el origen del mismo se encuentra en el esquema realizado por el húngaro en 1922 o la escultura *Nickel Konstruktion* de 1921 y, por tanto, anterior a muchos de ellos. Más clara resulta la influencia que en la formalización del dispositivo tuvo el proyecto de Vladimir Tatlin para el *Monumento a la III Internacional*. La propuesta de Moholy-Nagy, sin embargo aporta una funcionalidad adicional a las espirales convirtiéndolas en caminos para los participantes, dando lugar a un dinamismo total en la experiencia teatral y a un desarrollo tridimensional de la escena en varios niveles que, a mi entender, supone un paso más en relación con la *Partitura para una Excentricidad Mecánica* que el propio Moholy-Nagy había desarrollado en 1923.

Al tratarse de un proyecto definido simplemente a través de un par de dibujos quedan muchas incógnitas por desvelar como la solución estructural, el cerramiento exterior o la disposición de los medios técnicos y funcionales. Sin embargo, los diferentes textos apoyados por las imágenes fotoplásticas que Moholy-Nagy había creado para ilustrar su exposición del concepto del Teatro Total, nos permiten imaginar cómo sería este espacio dinámico, obligándonos a formar parte del proceso creativo y perceptivo de la obra, uno de los objetivos esenciales de la obra artística de László Moholy-Nagy.

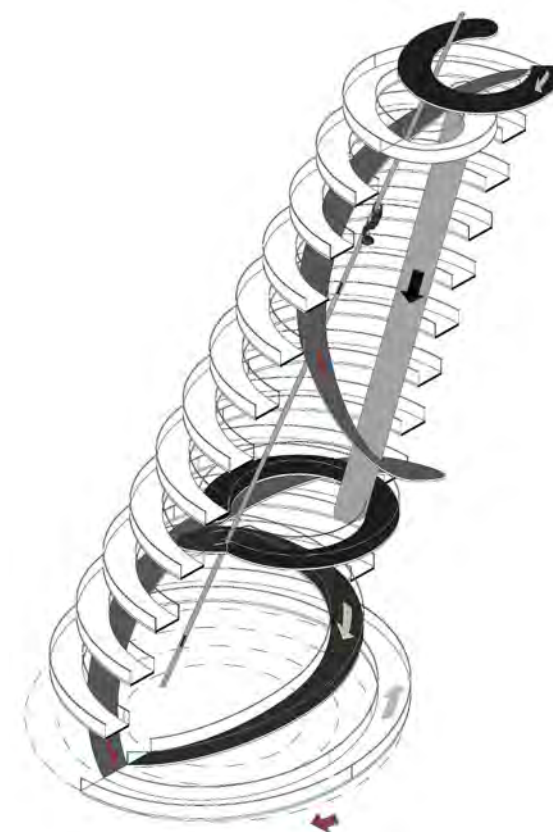


Fig.2.3.13.

<sup>13</sup> Ver anexo, con las posibilidades de trazado que he desarrollado tratando de incluir esta plataforma móvil.

<sup>14</sup> BOTAR, Oliver A. I., *Technical Detours. The Early Moholy-Nagy reconsidered*, op. cit., pp. 174-175.

<sup>15</sup> El Lissitzky, *Die Plastische Gestaltung der Elektro- Mechanischen Schau*, 1923.





Fig.2.3.14.



Fig.2.3.15.

Fig.2.3.14. Sasha Stone, Erwin Piscator entrando al Theater am Nollendorfplatz, 1929.

Fig.2.3.15. László Moholy-Nagy, Der Kaufmann von Berlin, Theater am Nollendorfplatz, 1929.

Fig.2.3.16. László Moholy-Nagy, Der Kaufmann von Berlin, Theater am Nollendorfplatz, 1928.

Fig.2.3.17. Conversación sobre el estado de cosas en el patio tras el cierre, el 12 de abril de 1933.

Fig.2.3.18. El estudiante Ernst Louis Beck ante la Bauhaus de Berlín.

### 2.3.3. DE DESSAU A BERLÍN. DE ALEMANIA A AMÉRICA

*La emigración de los miembros de la Bauhaus*

A comienzos de 1928 el proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius seguía sin lograr materializarse, pese al total acuerdo entre el arquitecto y el director Erwin Piscator. Ese mismo año se empezó a tramitar con el gobierno local de Berlín la adquisición de una parcela para la construcción del teatro. El lugar elegido para ubicarlo sería el barrio de Kreuzberg, en las proximidades de la Hallesches Tor, un distrito industrial y de expansión urbana de la ciudad. Mientras se ultimaban estos detalles, Piscator seguía trabajando en el teatro de la Nollendorfplatz, donde desde 1927 había obtenido un gran éxito montando obras como *Hoppla, wir leben!* de Ernst Toller, la obra con la que se abrió el teatro en 1927, o *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, de Jaroslav Hašek y ambientada empleando dibujos de George Grosz en 1928. Ese mismo año y en vista del éxito obtenido, decidió abrir una segunda sede del Piscatorbühne en el Lessingtheater<sup>16</sup> situado en el centro histórico de Berlín. Las obras de Piscator seguían contando con complejos montajes en los que se intercalaban partes móviles, pantallas, plataformas en diferentes niveles, grúas, elevadores... en producciones altamente mecanizadas y dotadas del particular lenguaje del director alemán.

En 1929, Piscator decide contar con Moholy-Nagy para impartir docencia en la escuela del Piscatorbühne<sup>17</sup> y para realizar la escenografía para la obra *Der Kaufmann von Berlin*<sup>18</sup> de Walter Mehring, que se estrenaría ese mismo año en el teatro de la Nollendorfplatz. El programa de la obra sintetizaba así el argumento:

*Uno de los más vergonzosos capítulos de la historia alemana reciente, una época en la cual un “destino anónimo” redujo al pueblo alemán a casi la mitad de sus recursos, que empobreció a toda la clase media, que rebajó a los obreros a un tipo de vida del culi chino, condenando a cientos de miles a una existencia colgada entre la vida y la muerte. Todo esto con ayuda de una de las más grandiosas estratagemas fraudulentas que conoce la historia universal: la inflación.*<sup>19</sup>

Moholy-Nagy planteó una escenografía con tres niveles que trataban de mostrar la estructura estratificada de la sociedad, unidos por puentes levadizos y con proyecciones de datos estadísticos, recortes de periódicos y película filmada expresamente por Moholy-Nagy para esta representación empleando tres proyectores ubicados en diferentes puntos de la sala y con diferentes orientaciones y funciones<sup>20</sup>. La obra fue un completo fracaso tanto por la dificultad del montaje empleado como por el argumento de la obra que fue acusado de antisemita, de incitación a la violencia, falsedad, bolchevismo,...<sup>21</sup> Piscator justificaba así el fracaso del apartado escénico:

*La incomprensión de la obra en el terreno ideológico –tanto en el sector de izquierdas como en el de centro- se completó con la incomprensión que había de padecer respecto a su montaje técnico. El escenario por mí proyectado era el más simple que se puede imaginar. En combinación con las dos bandas sin fin colocadas en la plataforma giratoria, debía haber tres ligeros puentes de madera que pudieran bajar y subir con la velocidad de un ascensor. Era el aparato ideal para esta obra. (...) La plataforma giratoria, combinada con las bandas, traía las calles y las escenas se entrecruzaban al mismo tiempo que los puentes bajaban las nuevas escenas. Todo se habría de resolver de manera sencilla, casi con facilidad de juguete infantil. ¿A qué se debió, pues, que, en vez de dar el aparato fluidez a la obra, triturara las escenas con todo el peso de su férrea maquinaria? El mal principal, (...) es y sigue siendo el verme limitado a instalar algunas mejoras en una arquitectura escénica anticuada. Así no pueden conseguirse más que resultados parciales. Pero aún dentro de los límites de lo posible, el aparato de la obra ha resultado diez veces más pesado, lento y torpe de lo debido. ¿Quién tiene la culpa de esto? En vez de ligeras armazones de madera, me entregaron gigantescas construcciones de puentes montados sobre puntales de hierro (...). En vez de deslizarse rápida y silenciosamente, hacia arriba y hacia abajo, se levantaban y hundían, bajo el estruendoso canto de los motores, con desesperante lentitud. (...) ¿Acaso nos será dado a nosotros, que hemos conseguido estos esquemas escénicos a costa de tantos esfuerzos y sacrificios de tiempo y dinero, entregándonos en cuerpo y alma al trabajo, el vernos un día en posesión de tal escenario?*<sup>22</sup>

En medio de terribles críticas Piscator clamaba de esta manera, oprimido por una arquitectura teatral anacrónica e incapaz de materializar su idea teatral, pensando, evidentemente, en la construcción del teatro-máquina que le había diseñado Walter Gropius. Solamente una arquitectura teatral dotada de los últimos avances técnicos y capaz de armonizar la forma arquitectónica con la representación escénica lograría el completo desarrollo de su dramaturgia política. Y, sin embargo, la tramitación y obtención de fondos precisos para la construcción del Teatro Total no mostraban progresos.

El mecenas de Piscator, el empresario Ludwig Katzenellenbogen decidió no financiar el proyecto cuando conoció que el presupuesto necesario para la construcción del proyecto alcanzaría prácticamente los dos millones de marcos<sup>23</sup>. Las negociaciones con el gobierno local de Berlín tampoco llegaron a buen puerto. A esto se sumó la Gran Depresión que estalló en Octubre de 1929 y que acabó las escasas opciones de construcción del *Teatro Total*<sup>24</sup>, además de provocar el cierre del Theater am Nollendorfplatz. En lugar de su ansiado nuevo teatro la situación llevó a Piscator a quedarse sin sede para su Piscatorbühne. Walter Gropius también fue un abatido testigo de esta desgraciada secuencia de eventos:



*El proyecto del Totaltheater, planificado con todo detalle, desgraciadamente nunca llegó a realizarse. En el momento que se decidía faltó dinero debido a su alto coste. Desafortunadamente este proyecto revolucionario ha tenido un efecto tan positivo como nulo en la práctica de la arquitectura teatral: nuestros nuevos teatros son en su mayoría incluso más imponentes, pero extraordinariamente conservadores en su concepción, por no decir desfasados.*<sup>25</sup>

A comienzos de los años treinta, en plena crisis<sup>26</sup>, la escena política en la República de Weimar comenzó a cambiar radicalmente, con el ascenso de la extrema derecha al poder, de la mano del Nacionalsocialismo. Tras el nombramiento de Adolf Hitler como canciller de Alemania el 30 de enero de 1933 se dio por concluida la República de Weimar y cada vez fue más difícil para los artistas de vanguardia ejercer libremente su profesión y ni siquiera Moholy-Nagy, Piscator y Gropius pudieron mantenerse ajenos a esta situación. En Julio de ese mismo año la Bauhaus fue disuelta por su último director Mies Van der Rohe. Walter Gropius realizó un viaje a la URSS, en donde se encontraban Stefan Sebök desde 1930 y Erwin Piscator desde 1931 realizando la película *Der Aufstand der Fischer von Santa Barbara* por invitación de los estudios soviéticos *Mezhrabpon-Russ*<sup>27</sup>. Moholy-Nagy permaneció en Berlín hasta 1934, momento en el que aceptó una invitación para trabajar como publicista en Amsterdam<sup>28</sup>, antes de instalarse en Londres en 1935, donde también acudieron Marcel Breuer<sup>29</sup> y Walter Gropius en Mayo de 1934, tras exponer personalmente el proyecto del Teatro Total en Francia, la Unión Soviética e Italia, además de publicarlo en revistas de toda Europa. Pese a que el proyecto fue recibido con admiración y despertó elogios generalizados, ninguna de las tentativas de Gropius para materializar el proyecto tuvo efecto. Tampoco Europa parecía ofrecer la seguridad y libertad que la vanguardia artística reclamaba, por lo que todos en menos de cinco años todos los protagonistas de esta investigación emigraron a Estados Unidos o la URSS, como tantos otros artistas antes y durante la Segunda Guerra Mundial.



Fig.2.3.17.



Fig.2.3.18.

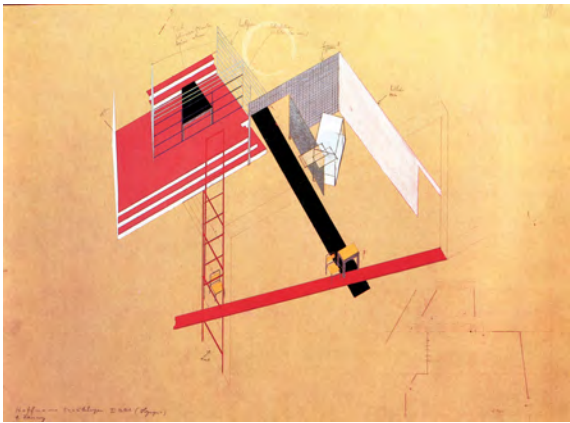


Fig.2.3.16.

<sup>16</sup> BECKET, Lutz, “The German proletarian theatre and Erwin Piscator”, en BECKET, Lutz et al., Erwin Piscator, *The Political Theater 1920-1966*, Bruselas, École Nationale Supérieure d’Architecture et des Arts Visuels, 1972, p. 33.

<sup>17</sup> Die Schule der Piscatorbühne.

<sup>18</sup> “El mercader de Berlín”

<sup>19</sup> PISCATOR, Erwin, “Pasado y perspectiva” en SASTRE, Alfonso (ed.), Erwin Piscator. *Teatro Político*, op. cit., p. 319.

<sup>20</sup> RUBIO, Oliva María, *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, Madrid: La Fábrica Editorial, 2010, pp. 203-205.

<sup>21</sup> Acerca de las críticas que recibió la obra véase, PISCATOR, Erwin, “Pasado y perspectiva”, en SASTRE, Alfonso (ed.), Erwin Piscator. *Teatro Político*, op. cit., pp. 326-332.

<sup>22</sup> PISCATOR, Erwin, “Pasado y perspectiva” en SASTRE, Alfonso (ed.), Erwin Piscator. *Teatro Político*, op. cit., pp. 323-324.

<sup>23</sup> Manuscrito no publicado en el centro Erwin Piscator de la academia de las artes de Berlín, en el que se cifra el presupuesto de ejecución del *Teatro Total* en 1,8 millones de marcos. Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín.

<sup>24</sup> “Los planos para este “Teatro Total” fueron una colaboración real entre el director y el arquitecto; este cruce de ideas me permitió crear una realidad espacial y técnica que respondió a las demandas de Piscator. Piscator se entusiasmó cuando vió los planos; su inextinguible fuerza de voluntad se dirigía ahora a convertir los planos en realidad... el “Black Thursday\*” puso fin a nuestras esperanzas” GROPIUS, Walter, “Erwin Piscator”, *Der Gegner*, nº4, Berlín, pp. 90-93 en HOFFMANN, Ludwig (ed.), Erwin Piscator. *Het Politiek Theater, 1920-1966*, op. cit., 1972, p. 83. También publicado en GROPIUS, Walter, “Gropius ricorda Piscator”, *Casabella*, nº528, 1986, pág. 39. (\*Jueves Negro, 24 de Octubre de 1929, día en que se produjo la caída del mercado de valores en la bolsa de Estados Unidos, lo que arrastró a los bancos austríacos y alemanes.)

<sup>25</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, 1966, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín., pp. 60-61.

<sup>26</sup> El número de desempleados llegó a 2.4 millones en Enero de 1929, a 3.4 millones en Enero de 1931 y a 5.6 millones en Enero de 1932.

<sup>27</sup> BECKET, Lutz, “The German proletarian theatre and Erwin Piscator”, en BECKET, Lutz et al., Erwin Piscator, *The Political Theater 1920-1966*. op. cit., p. 34.

<sup>28</sup> RUBIO, Oliva María, *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, op. cit., pp. 238-239.

<sup>29</sup> BERDINI, Paolo, *Walter Gropius*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989, pp. 258-259.



## 2.4

### Totaltheater y Totales Theater

Variaciones en relación al concepto Total.

*En la época de la “guerra total” este particular epíteto tan presente hoy puede relacionarse con el teatro, sobre todo -como parece- en lo concerniente a la transición de lo “total” a lo “totalitario”. Si bien el concepto de “Total-theater” sería acuñado por mí y Walter Gropius en 1927, por entonces no tendría todavía de ningún modo la palabra “total” la connotación fascista que sería tan nefasta en adelante. Sin embargo no sé cuándo surgió la formulación de “Totales Theater”, ni siquiera quién la puso en circulación por primera vez. Por todo ello hay que recalcar desde un principio que “Totaltheater” y “Totales Theater” no son idénticos. Con “Totaltheater” pensábamos Gropius y yo en una arquitectura teatral, mientras que tras la concepción de “Totales Theater” se esconde una representación dramático-estética, una idea -si bien no completamente clara- del desencadenamiento de las artes escénicas en conjunto.*<sup>1</sup>

El término Teatro Total que guió la investigación escénica en la República de Weimar en la década de los veinte hacía referencia a un concepto completamente diferente para cada uno de sus autores intelectuales. Piscator asumió como propia la denominación *Teatro Total* que Walter Gropius dio al proyecto para la sede permanente de su Piscatorbühne. Este término, que vincula el proyecto de Gropius y Piscator con el concepto enunciado por László Moholy-Nagy, en su original alemán responde a dos acepciones diferentes *Totaltheater* y *Totales Theater*, que en la traducción española confluyen en la denominación única *Teatro Total*<sup>2</sup>.

Gropius intencionadamente utilizó una variante del término de Moholy-Nagy, tratando de vincular su proyecto con la Bauhaus y a la vez manteniendo una cierta independencia. Por su parte, Piscator trató de diferenciar ambos conceptos sintiéndose muy alejado de la investigación escénica de la Bauhaus. Para el director alemán el concepto Total hacía referencia a la suma de acciones destinadas a hacer comprensible la realidad social a las masas proletarias. Esta definición, sin embargo, no permite establecer una separación clara con el concepto enunciado por Moholy-Nagy.

En la Bauhaus el concepto fue empleado para englobar a toda la experimentación vinculada al teatro en la que se hacía uso de luz, sonido, espacio, forma, color y figura humana, como medios integrados e iguales en su importancia sobre el escenario. La finalidad del Teatro Total de la Bauhaus era la reforma del espacio escénico por medios de la integración de todos los medios disponibles, rompiendo con la estructura y estética teatral convencional para construir un efecto dinámico conjunto, objetivo final de todo el proceso. Este proceso integrador uniría en el seno del teatro a artistas de diferentes ámbitos unidos en la creación de una nueva estética para el teatro moderno.

Piscator rechazaba esta concepción teatral de Moholy-Nagy, por considerar que su única finalidad era un efecto estético dinámico carente de ideología y, por ello, formalista:

*El teatro concebido como un teatro eléctrico no produce más que una serie de efectos superficiales. Se pone en escena por voluntad propia. Es un teatro formalista.*<sup>3</sup>

Es cierto que el concepto desarrollado en la Bauhaus no pretende una acción e incidencia política tan clara como la de la obra de Piscator, sin embargo, la obra de arte de la Bauhaus también tiene como objetivo una transformación del mundo y la construcción utópica de una nueva sociedad. A esta utopía social se dirige la creación artística cuya finalidad sería instaurar un nuevo modo de vida. Este principio que había estado presente en la Bauhaus desde su origen, estaba muy presente también en la formulación teórica de Moholy-Nagy. En el *Bauhausbücher* número 8 titulado *Malerei, fotografie, film*, publicado al igual que el dedicado al teatro en 1925, Moholy-Nagy propone la idea de un arte destinado a vincularse a la vida y extenderse a todos sus ámbitos, alejado de la concepción burguesa del arte como pura distracción y entretenimiento. En base a estos principios propone un término alternativo al de *Gesamtkunstwerk*, que sería la *Gesamtwerk*, es decir, investir la vida con el arte y promover la unidad de arte y vida o como lo denomina Dominique Baqué “estetizar la vida”<sup>4</sup>. Moholy-Nagy rechaza el arte como entretenimiento y la *Gesamtkunstwerk*, todavía cargada de romanticismo, así como la obra de arte total centrada en la arquitectura del Stijl-Gruppe de Holanda y la primera Bauhaus. Este concepto prescinde de la concepción del arte como medio contemplativo y lo lleva al terreno de la producción industrial y en serie, permitiendo alejarse de los principios académicos y experimentar con todos los medios disponibles a su alcance, abarcando la pintura, la fotografía, el diseño, la arquitectura, el teatro, el cine,... Para Moholy-Nagy crear una obra de arte es dar forma a la vida, lo que supone una continuidad con los principios utópicos de de la Bauhaus: investir la vida con el arte, promover la unidad de arte y vida:

*Lo que necesitamos no es la “obra de arte total”, junto a la cual fluye la vida por separado, sino la síntesis de todos los momentos de la vida –que en sí misma es una “obra total”-, en la que se incluyan todas las cosas y se anule cualquier posible*

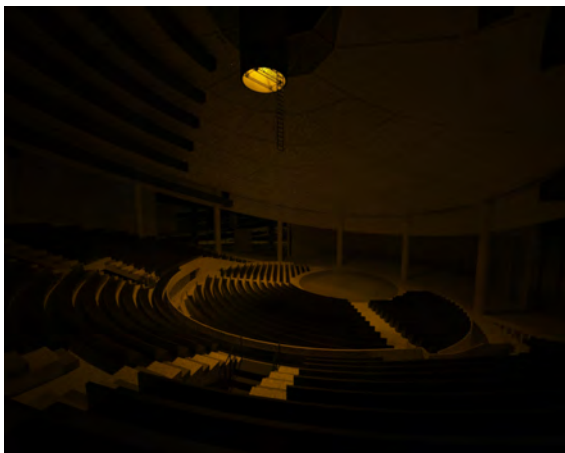


Fig.2.4.01.

Fig.2.4.01. Reconstrucción del Teatro Total, 2013.

*separación, una síntesis en la que todas las aportaciones individuales surjan de una necesidad biológica y desemboquen en una necesidad universal. (...)*

*Más bien, esta unidad debería crearse concibiendo y realizando cada creación a partir de sus propias capacidades y aptitudes particulares para producir un efecto vital y pleno. (...)*

*La consecuencia inmediata de una teoría de la creación que proclama la composición de una obra exclusivamente a partir de los medios y de las fuerzas que le son inherentes es el surgimiento de una concepción arquitectónica que sintetice los elementos funcionales propios de la arquitectura –incluido, por lo tanto, el color material –, es decir, que sea resultado de una combinación de fuerzas ordenadas según la función.<sup>5</sup>*

Esto mismo era lo que la Bauhaus se proponía aplicar al teatro y al diseño, la reformulación del espectáculo teatral mediante la experimentación y el uso de todos los medios que el mundo moderno pone a su disposición:

*Imaginamos la Acción Total escénica (Gesamtbühnenaktion) como un gran proceso rítmico-dinámico que pueda alojar a grandes masas o acumulaciones de medios técnicos en una forma elemental.<sup>6</sup>*

Esta concepción de Moholy-Nagy se materializa en su proyecto teatral *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung* desarrollado entre 1922 y 1928. Esta estructura arquitectónica establece simplemente un recorrido dinámico a través de sus rampas, en la que la experiencia cinética, potenciada por la acción conjunta de luz, color, espacio, forma y movimiento daría lugar a la síntesis teatral moderna. Resulta evidente en el trazado del proyecto, que la experiencia dinámica se impone a cualquier otra consideración funcional, ya que el teatro no contempla espacios de actuación ni medios técnicos que garanticen un correcto desarrollo de una acción escénica convencional. Las rampas y plataformas, tal y como son percibidas por el espectador en su ascenso difícilmente serían capaces de estructurar una representación dramática y fueron concebidas para representaciones próximas al circo y la acrobacia, entendidas como acciones estético-dinámicas carentes de un argumento estructurado.

Esta componente utópica es completamente ajena a Erwin Piscator, que pretendía una modificación concreta a través de la instauración de un régimen comunista. Su uso del teatro como medio artístico se basa en la introducción de “fragmentos de realidad” en las representaciones teatrales, de cara a dar argumentos e influir en las opiniones de la masa proletaria que asistiese a las representaciones. Piscator entendía su teatro como medio de acción social. Ahí radica la diferencia esencial entre ambos conceptos. Por una parte en la Bauhaus la unión libre de todas las artes y los medios en la escena simplemente aspiraría a la construcción de una nueva dramaturgia, convirtiendo a la acción dinámica y los medios empleados en la propia finalidad de la representación. Por otra parte para Piscator la unión de todos los medios se haría de manera coordinada y condicionada al desarrollo de la idea esencial de su teatro, la acción socio-política destinada a activar la conciencia de las masas proletarias. La experiencia estética y utópica frente a la labor social y política.

El proyecto de Gropius, sin embargo, cumplía con las expectativas de todos los implicados. Por una parte Piscator entendía que Gropius había materializado sus ambiciones técnicas y espaciales, pero a la vez, Oskar Schlemmer, director del Taller de Teatro de la Bauhaus en 1927 mostró su interés por el proyecto del Teatro Total, capaz de proponer una renovación del arte espacial teatral, sin necesidad de operar políticamente<sup>7</sup>:

*Si se hace estallar el marco estrecho de la escena y si la noción de espacio se ampliara, no solamente a la arquitectura interior, sino a toda la construcción (una idea particularmente tentadora a causa de las nuevas construcciones de la Bauhaus) la noción de escena espacial podría mostrarse de una manera todavía inexplorada.*

*Falta por lo tanto imaginar los espectáculos en los cuales la acción consiste esencialmente en movimientos de formas, de colores y de luz. (...) Una precisión: se trata aquí de un espectáculo autónomo de la escena mecánica y no de la mecanización, de las innovaciones técnicas y del equipo de la escena, que comienza con la construcción de todo teatro nuevo ya sea en hierro, en hormigón o en cristal, o con las escenas giratorias, de proyecciones de películas, que deben servir de pretexto a las acciones escénicas donde el hombre tiene el primer rol. El teatro Piscator concebido por Gropius probablemente permitirá llevar a la práctica estas últimas posibilidades. El teatro esférico (de Weininger) por el contrario, es un proyecto utópico, irrealizable por el momento.<sup>8</sup>*

Oskar Schlemmer defiende que la tecnología, por sí sola, no será capaz de cambiar el rumbo del teatro. Schlemmer critica también las propuestas utópicas y en exceso maquinistas desarrolladas dentro y fuera de la Bauhaus y apuesta por un uso controlado de la maquinaria cuando esta esté suficientemente desarrollada. Este escrito además señala una cuestión esencial para entender el proceso de creación de la Bauhaus cuando afirma que “falta por imaginar los espectáculos en los cuales la acción consiste esencialmente en movimientos de formas, de colores y de luz”. La Bauhaus trataba de crear un espacio que fuese el origen de un nuevo espectáculo teatral que no había sido creado todavía, mientras Piscator trataba de crear una máquina que le permitiese realizar un tipo de espectáculo que sí había sido concebido, pero no puesto en práctica por la falta de medios en el interior de los espacios teatrales a su disposición en Berlín en ese momento.

<sup>1</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín, 1966.

<sup>2</sup> Algunos autores emplean, para diferenciar ambos términos, *Teatro Total* para referirse al proyecto de Gropius y *Teatro de la Totalidad* para referirse al concepto enunciado por Moholy-Nagy.

<sup>3</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín, 1966, p. 136.

<sup>4</sup> BAQUÉ, Dominique, “Escrituras de la luz” en VÉLEZ, Gonzalo y ZELICH, Cristina (ed.), *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. László Moholy-Nagy, op. cit., p. 49.

<sup>5</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Malerei, fotografie, film”, Múnich: Albert Langen Verlag, Bauhausbücher, nº 8, 1925 en VÉLEZ, Gonzalo y ZELICH, Cristina (ed.), *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. László Moholy-Nagy, op. cit., pp. 75-76.

<sup>6</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Theater, Circus, Variety”, en SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, op. cit., pp. 63-64.

<sup>7</sup> MAUR, Karin von (ed.), *Oskar Schlemmer. Der Maler/Der Wandgestalter/Der Plastiker/Der Zeichner/Der Graphiker/Der Bühnengestalter/Der Lehrer*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1977, p. 204.

<sup>8</sup> Extracto de una conferencia de Oskar Schlemmer (16-03-927) publicada en “Bauhaus” nº3, 1927, en HORMIGÓN, Juan A. (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, op. cit., pp. 145-158.



*El “Totaltheater” es la reunión, perfectamente puesta en escena, de las artes escénicas (por lo cual se impone involuntariamente el pensamiento acerca del concepto de Richard Wagner de la “Gesamtkunstwerk”).<sup>9</sup>*

Evidentemente el término Total establece una evidente relación con el concepto Gesamtkunstwerk formulado por Richard Wagner en la obra *Das Kunstwerk der Zukunft*, en la que se propone la unión de las artes en la creación de la obra del futuro y que claramente había influenciado al *Sezessionstil* austriaco y a la Bauhaus en su primera etapa. Desde su fundación, la Bauhaus buscaba la síntesis de las artes y la artesanía, participando en la creación de la “catedral del futuro”, inicialmente una alegoría que, sin embargo se constituyó en manifiesto al señalarse la arquitectura como el punto de encuentro de todas ellas, como ocurrió en otros movimientos como el Neoplasticismo. Como en muchos otros movimientos de vanguardia de los años veinte, el artista tenía como misión final en su creación la fundación de un nuevo mundo. La primera Bauhaus buscaba implantar una comunidad en la que se reuniesen creación artística y artesanal y reorganizar el mundo a partir de la creación artística. Las artes aplicadas tenían que jugar un papel esencial en la unificación de todas las artes –pintura y arquitectura sobre todo- así como en la elaboración en la que la pintura de caballete hubiese perdido su sentido y función.

La remodelación del programa de la Bauhaus en 1923 supuso un distanciamiento de la Gesamtkunstwerk romántica y el abandono de la estructura de talleres gremiales en torno a la construcción de la arquitectura catedralicia. Por el contrario los talleres de la Bauhaus se convirtieron en centros de experimentación para la producción industrial, la producción en serie y el perfeccionamiento de los medios de producción. El nuevo lema “arte y técnica: una nueva unidad” proponía una integración de la máquina en la unión de las artes. La fusión de arte y vida seguía presente, pero atendiendo al nuevo orden instaurado por la era de la máquina, como refleja el testimonio de Oskar Schlemmer:

*¡No lamentemos la mecanización, gocemos de las matemáticas! (...) Por ello tiene un sentido, y resulta una necesidad, que el arte de una época nueva se sirva claramente de la técnica y de los materiales de nueva creación, para obligarles a participar, como forma y vehículo, en un contenido que recibe el nombre de espiritual, abstracto, metafísico y, también, religioso.<sup>10</sup>*

Y esta nueva orientación se plasmó en el Taller de Teatro. Como otros profesores de la Bauhaus, Schlemmer mantuvo una actitud entusiasta, pero a la vez crítica con la tecnología en relación a su capacidad para cambiar la percepción de la forma humana. La tecnología poseía un potencial preciso y estético mediante el aumento y la alteración de la forma humana, pero, como Schlemmer repetidamente enfatizó, podría lograr su impacto sólo con el propósito de crecer que de ser técnica en sí misma.

*Nuestra época está caracterizada por la mecanización, irresistible proceso que abarca todos los dominios de la vida y del arte. Se ha mecanizado todo lo que se ha podido mecanizar. El resultado es un conocimiento más profundo de todo aquello que aún no ha podido ser mecanizado. (...) La escena, que debiera ser un fiel reflejo de la época está obligada a no olvidar esos signos.<sup>11</sup>*

Piscator, por su parte, lideró la transición desde la remodelación de la escena hacia el espacio escénico tecnificado<sup>12</sup>. Total en la concepción de Piscator se refiera a la posibilidad de transmitir una idea, o en su caso concreto una ideología, de manera múltiple, completa y universal. Todos los efectos y medios técnicos y humanos habían de subordinarse a este fin:

*El Teatro Total es un edificio “totalmente” adaptado a la representación en el que el espectador ocupa el centro del espacio, “totalmente” rodeado por la escena y enfrentado a ésta. La simultaneidad de los sucesos históricos, la coincidencia de acción y reacción social y política pueden reproducirse sobre esta escena, sobre esta “totalidad” escénica de forma simultánea.<sup>13</sup>*

Lo irónico de la cuestión es que las representaciones teatrales desarrolladas por Erwin Piscator fueron siempre vistas como fruto de montajes escénicos tecnificados, en los que los medios técnicos sobredimensionaban, dando lugar a una hipertrofia técnica que se imponía sobre el discurso, distrayendo la atención de los espectadores. La acumulación de medios técnicos transformaban los montajes escénicos de Piscator en un aparato complejo y sobredimensionado en su vertiente técnica. Aunque Piscator defendía que el objetivo de la técnica era ser imperceptible, primando el efecto sobre el medio, no consiguió que sus representaciones alcanzasen este objetivo y siempre lo achacó a la carencia de un espacio teatral moderno que pretendía subsanar con la construcción del Teatro Total, que para Piscator representaba un equipamiento técnico más, pero imprescindible para transmitir su idea.

*El mal principal, (...) es y sigue siendo el verme limitado a instalar algunas mejoras en una arquitectura escénica anticuada. Así no pueden conseguirse más que resultados parciales.<sup>14</sup>*

Bertolt Brecht, discípulo y colaborador de Piscator, renovó la escena alemana en los años 40 y 50 usando métodos que habían sido desarrollados por Piscator y firmemente asentados en el teatro proletario. Debe notarse, sin embargo, que

su uso de la técnica fue completamente diferente: mientras Piscator trataba de ocultar los medios técnicos que daban lugar al efecto, Brecht los hizo visibles y los redujo a su mínima expresión tratando de generar una puesta en escena transparente y comprensible para el espectador, en puestas en escena que darían lugar a su “Teatro Épico”<sup>15</sup>. El director nunca olvidó la labor de Piscator y se convirtió en uno de los más firmes defensores de su labor vanguardista:

*Fue Piscator el que hizo el esfuerzo más radical para dotar al teatro de un carácter didáctico. Yo tomé parte en estos experimentos. (...) Nuestra preocupación primaria y principal era el tratar en escena los grandes problemas de nuestro tiempo. Con esto nos dimos cuenta de que debíamos cambiar completamente la estructura del teatro. Sería imposible enumerar todas las innovaciones que Piscator usó junto a los últimos avances tecnológicos para tratar los temas principales en la escena. (...) Esta electrificación del teatro ha sido prácticamente olvidada, las ingeniosas piezas de maquinaria se han oxidado; la hierba ha crecido sobre ellas. (...) Los experimentos de Piscator comenzaron creando un caos total en el teatro. Transformó la escena en una cadena de montaje o el auditorio en una asamblea pública. (...) La maquinaria escénica se volvió tan pesada que la escena del Nollendorftheater tuvo que ser reforzado con acero y hormigón; en una ocasión se colgó tanta maquinaria de la cúpula que empezó a hundirse. Las consideraciones estéticas fueron completamente subordinadas a las políticas. Los experimentos de Piscator rompieron prácticamente todas las convenciones dramáticas. (...) Sus experimentos estaban destinados a crear un teatro con una función totalmente novedosa y social.*<sup>16</sup>

Piscator tenía muy clara la finalidad social y política de su teatro y gran parte de sus esfuerzos se dirigieron a la conquista de los medios técnicos que pretendía implantar, lo que hizo que la técnica adquiriese un papel protagonista que llamó la atención y, a la vez, fue frecuentemente malinterpretada y objeto de la crítica a su teatro. Y no fue solamente en Alemania donde se le achacó esta hipertrofia técnica. El estilo documental que Piscator desarrolló en Alemania no encontró una buena acogida en la Unión Soviética. Meyerhold<sup>17</sup> en uno de sus tours por Europa vio una representación de Piscator y criticó su exceso de vinculación a la técnica, mientras la actuación de los actores le pareció descuidada y discordante<sup>18</sup>.

*(Erwin Piscator) no entendió el problema que se le había presentado. Piscator creía poder crear en seis meses un teatro revolucionario en Berlín. Para ello construyó un escenario moderno e invirtió todo su esfuerzo y esmero en la realización de la técnica escénica. Esto era unilateral. Los problemas a los que se enfrente el director son muy variados. La escena y el escenario son solamente el marco. A este medio hay que adaptar los gestos y voces de los actores. Piscator no aspiraba a eso. Él construía un nuevo marco, pero dejó actuar en él a actores antiguos. La evolución que supuso la técnica gesticular aplicado sobre los principios fundacionales de Piscator realizada por Brecht le convirtió en el máximo exponente del teatro épico.*<sup>19</sup>

La temática y la puesta en escena de Piscator despertaron escaso interés en la Unión Soviética cuando en los años treinta el director se instaló allí. El efecto que los experimentos de Piscator habían tenido en Berlín tampoco triunfó al ser transferido a otro lugar a causa de las diferentes condiciones sociales existentes<sup>20</sup>.

El estigma de la sobretecnificación se extendió también al diseño de Walter Gropius y, sin haberse puesto en práctica, fue frecuentemente atacado por suponerse una hipertrofia técnica en su diseño. La cuestión que el abandono del proyecto del Teatro Total dejó en el aire era si la máquina teatral diseñada por Gropius sería capaz de cumplir los objetivos marcados por Erwin Piscator<sup>21</sup> y si empleando este dispositivo arquitectónico multimedia el director sería capaz de realizar totalmente su “Teatro Político”.

*Nuestro proyecto de “Totaltheater” intentaba por primera vez alcanzar un teatro conforme a una nueva sociedad, que estaba desde hacía ya tiempo más allá del feudalismo y la burguesía. (...) “Totaltheater” es un edificio marcado por lo «total», en el cual el público como referencia espacial está circundado por un escenario «total» y, con él, confrontado a lo «total». La simultaneidad de los sucesos históricos, la contemporaneidad de la acción y reacción social y política pueden reproducirse al mismo tiempo sobre este escenario, sobre esta “totalidad escénica». «Totales theater» contraria y propiamente sólo alude a la transición llevada a cabo sin cesar bajo una forma expresiva y un género de interpretación teatral, en la suposición de que el intérprete teatral está suficientemente preparado por su formación y talento para dar este paso con credibilidad.*<sup>22</sup>

La ironía de todo este proceso de creación del concepto y proyecto del Teatro Total, es que su elaboración concluyó con la llegada del régimen totalitario que se impuso en Alemania en los años treinta liderado por el Nacionalsocialismo de Adolf Hitler que también provocó la caída de la República de Weimar. El gobierno nazi emplearía parte de los medios desarrollados por el Teatro Político para fomentar la activación de las masas a través de su congregación y el uso de la técnica contemporánea<sup>23</sup>, en eventos de masas como la “Catedral de la luz” creada por Albert Speer para el IX Congreso del Partido que tuvo lugar en Nuremberg en 1937. También el Fascismo Italiano de Mussolini o el Régimen Estalinista soviético se apropiarían de estas investigaciones para utilizar el teatro como un medio de expresión a favor de su causa, como veremos en los siguientes capítulos.

<sup>9</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín, 1966.

<sup>10</sup> SCHLEMMER, Oskar, “Las matemáticas de la danza” Vivos voco, nº8-9, Agosto-Septiembre de 1926 en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 143-146.

<sup>11</sup> SCHLEMMER, Oskar, “Ser humano y representación”, en HORMIGÓN, Juan A. (ed.), *Investigaciones sobre el espacio escénico*, op. cit., p. 145-158.

<sup>12</sup> Günter Schöne, *la técnica en las escenificaciones de Erwin Piscator. Discurso en el primer simposio internacional de escenografía en Praga el 10 de junio de 1966*. En SCHÖNE, Günter, *Bühnentechnische Rundschau u. Zeitschrift für Theaterkritik, Bühnenhav und Bühnengestaltung*, Berlín: Bielefeld, 1966, p.12.

<sup>13</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín, 1966, p. 136.

<sup>14</sup> PISCATOR, Erwin, “Pasado y perspectiva” en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit.,pp. 323-324.

<sup>15</sup> WOLL, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, op. cit., pp. 145-150.

<sup>16</sup> BRECHT, Bertolt, “Über experimentales Theater” en HOFFMANN, Ludwig (ed.), *Erwin Piscator. Het Politiek Teater, 1920-1966*, op.cit., pp. 77-78.

<sup>17</sup> Ambos habían sido frecuentemente vinculados por su uso de los medios técnicos y por el uso del concepto de Teatro Total por parte de Meyerhold en las bases de su manifiesto el “Octubre Teatral”.

<sup>18</sup> En la Bauhaus la totalidad es un medio estético (espacio, técnica, actuación, no hay ideología más allá de la estética), en Piscator es ideológico y técnico (no se lleva a la técnica de los actores) y en Meyerhold es total (espacio, técnica, actuación, dramaturgia, ideología).

<sup>19</sup> BAUMGARTEN, Michael y SCHULZ, Wilfried, *Die Freiheit wächst auf keinem Baum. Theaterkollektive zwischen Volkstheater und animation*, Berlín: Medusa Verlag, 1979, p. 63.

<sup>20</sup> HOFFMANN, Ludwig, “Political Theatre 2” en HOFFMANN, Ludwig (ed.), *Erwin Piscator. Het Politiek Teater, 1920-1966*, op. cit., p. 44.

<sup>21</sup> Tras volver de su exilio americano en 1951 a Alemania Piscator opinaría que el Teatro Total diseñado por Walter Gropius estaba “lejos de ser suficiente y (...) lo tomaba como incompleto e inacabado y no como fin último, sino como un principio”. Woll, Stefan, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, op. cit., p.144.

<sup>22</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín, 1966.

<sup>23</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, op. cit., pp. 24-26.



# Capítulo 03

## El Teatro Proletario Soviético.

### 3.1. Stalin toma el poder.

*De la NEP a los Planes Quinquenales.*

#### 3.1.1. Planificación y mecanización.

### 3.2. La Reforma del Teatro Meyerhold, 1926-1929.

*Lázar Márkovich Lissitzky.*

#### 3.2.1. El espacio teatral dinámico de Meyerhold.

#### 3.2.2. El Lissitzky y la reforma del Teatro Meyerhold.

#### 3.2.3. Crisis en el Teatro Sohn.

### 3.3. Concursos, 1930-1932.

*La construcción del Teatro de Masas Proletario Soviético.*

#### 3.3.1. Equipamientos socio-culturales soviéticos.

#### 3.3.2. Teatro de Masas Soviéticos.

#### 3.3.3. 1932, Fin del Primer Plan Quinquenal.

### 3.4. El nuevo Teatro Meyerhold, 1930-1933.

*Vsévolod Meyerhold, Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov.*

#### 3.4.1. La reconstrucción del teatro.

#### 3.4.2. El nuevo Teatro Meyerhold.

#### 3.4.3. Construcción espiritual del Teatro de Masas Fascista.

#### 3.4.4. Construcción material del Teatro de Masas Fascita.

### 3.5. Realismo Socialista.

*Fin de la Utopía Futurista Soviética, 1932-1939.*

#### 3.5.1. Reconstrucción de las organizaciones artísticas.

#### 3.5.2. I Congreso de la Unión de escritores, 1934.

#### 3.5.3. Arquitectura y Realismo Socialista.

#### 3.5.4. Teatro Meyerhold, tercera variante.

#### 3.5.5. El Gran Terror.

*Tras la Revolución de Octubre, en las condiciones del auge revolucionario y la concentración de las masas trabajadoras en centros de producción y enclaves urbanos, las dramatizaciones colectivas de masas se convirtieron en uno de los elementos distintivos de la nueva sociedad y en una demostración de unión del pueblo soviético. Estas acciones influyeron notablemente en el desarrollo artístico y cultural de estos primeros años y se hicieron notar con particular intensidad en el teatro.*

*Los directores teatrales trataron de incorporar el espíritu de estas acciones colectivas que tenían lugar en el espacio urbano a sus espectáculos, buscando construir un nuevo arte y estética teatrales. Sin embargo, pronto se detectó la incompatibilidad de los nuevos espectáculos y los espacios teatrales anacrónicos, contruidos para un orden social que había sido depuesto en la República Soviética.*

*Esta situación no era exclusiva del teatro. Inicialmente las instituciones soviéticas se asentaron en edificios existentes que habían sido creados atendiendo a las necesidades del Imperio Ruso zarista, pero pronto el nuevo orden afrontó la creación de sus propias edificaciones. Contando con el apoyo del Partido Comunista, que era consciente del potencial del teatro como medio de divulgación de la propaganda política y de comunicación con las masas, los espacios destinados a alojar las acciones colectivas de masas fueron objeto de concursos específicos destinados a definir una nueva tipología de espacio socio-cultural. Así surgieron los proyectos de los Palacios de la Cultura, Palacios del Trabajo o Clubes Obreros que empezaron a construirse en la segunda mitad del SXX. Estos edificios multifuncionales, vinculados a un barrio habitacional o un centro de producción, fueron complejizando su programa y creciendo en escala, fruto de una constante puesta en cuestión de los modelos generados y de una intensa experimentación.*

*A comienzos de los años treinta, estos equipamientos aumentaron su escala e influencia urbana y modificaron su programa para dar más importancia a su funcionamiento como teatro. Los Teatros Proletarios de Masas fueron objeto de grandes concursos, en los que a la experimentación programática de finales de los años veinte, se les unieron las demandas y experiencias de directores teatrales de vanguardia como Vsévolod Meyerhold.*

*El propio Meyerhold había planteado a finales de los años veinte una reforma del espacio teatral que le permitiese prescindir de la caja escénica y construir un espacio teatral en el que se favoreciese el contacto directo entre el público y el espectador, para lo que se hacía imprescindible la tecnificación del espacio teatral. Con la colaboración de El Lissitzky en primera instancia y los jóvenes Barkhin y Vakhtángov posteriormente, Meyerhold dio forma arquitectónica a sus demandas y comenzó la edificación de su nuevo teatro a comienzos de los años treinta.*

*Este período caracterizado por una inagotable creatividad apoyada en los concursos de ámbito nacional e internacional, se vio interrumpido con el final del primer Plan Quinquenal en 1932. Con el objetivo de conmemorarlo se realizó el concurso para la construcción del Palacio de los Soviets de Moscú, que habría de ser el símbolo del nuevo orden soviético y que anunció la llegada del Realismo Socialista, el retorno al orden ecléctico en la arquitectura y el fin de la experimentación arquitectónica de vanguardia y los años más duros del gobierno de Stalin.*

## 3.1

### Stalin toma el poder

Consolidación del Estado Soviético: De la NEP a los Planes Quinquenales

#### 3.1.1. PLANIFICACIÓN Y MECANIZACIÓN

*El Primer Plan Quinquenal*

*¡A las siete menos diez de ayer,  
se ha apagado el camarada Lenin!  
Este año ha visto  
lo que cien años no verán.*

Vladímir Mayakovski<sup>1</sup>

Tras la muerte de Vladímir Ilich Lenin el 21 de Enero de 1924 se abrió un proceso de inmortalización y homenaje sin precedentes en la corta historia de la Unión Soviética. La muerte del líder dio paso a la construcción del mito, de la que se sirvió Stalin para crear un relato personal en la que se posicionaba como persona de confianza y el elegido de Lenin para sucederle. Anécdotas y datos falsos, documentos inexistentes repescados de misteriosos cajones y fotografías retocadas fueron los recursos empleados por Stalin para legitimar su candidatura a sucesor de Lenin<sup>2</sup>. Stalin consiguió presentarse como el fiel compañero y discípulo de Lenin y el legítimo continuador de la causa soviética.

El ascenso al poder de Iósif Stalin marcó el inicio de una transformación radical de la realidad soviética. La Unión Soviética sufrió un importante cambio bajo su mandato, de manera que, en el momento de su muerte en 1953, prácticamente no presentaba similitudes con el radical proyecto inicial<sup>3</sup>. No es el objetivo de esta tesis rastrear el origen, las causas o las acciones que llevaron a Stalin a concentrar el poder absoluto en sus manos, aunque sí se tratará la repercusión que su política tuvo sobre la cultura soviética. Su dictadura sobre el Comité Central del Partido Comunista, del que era secretario general desde 1922, le permitió establecer un control sobre el propio Partido y el Congreso de los Soviets, que debiera ser el órgano democrático y supremo del poder popular. De cara a concentrar el poder en sus manos como una fuerza indiscutida, Stalin se propuso eliminar a la vieja guardia bolchevique, a los compañeros de Lenin, consiguiendo paso a paso prescindir de todos ellos. Bajo la dirección de Stalin, la policía política encargada de defender la revolución de los asaltos del imperialismo se volvió contra los propios revolucionarios hasta alejarlos a todos del poder<sup>4</sup>.

Paulatinamente la teoría y práctica del gobierno se fue alejando del marxismo y dio paso al dogmatismo que impregnó las esferas del pensamiento y la actividad política de la URSS<sup>5</sup>, dando lugar a un monolitismo teórico y a la desaparición de la democracia y el debate en el Partido. Stalin consagró un culto específico al “leninismo”. Este término empleado en vida de Lenin por sus oponentes cuando trataban de desacreditarlo, sería utilizado por Stalin y sus acólitos para referirse a un cuerpo de doctrina vagamente definida y voluble en función de los objetivos concretos del Partido en un determinado momento.

La derrota y expulsión de la oposición unificada en el Congreso del Partido celebrado en diciembre de 1927 eliminó el último obstáculo en el ascenso de Stalin hacia el poder absoluto y embarcarse en una política de industrialización forzada a un ritmo y un costo muy por encima de lo previsto. Frente a la concepción de Trotski de una revolución permanente y de ámbito internacional, Stalin se decantó por “el socialismo en un solo país”, que se dirigía hacia una concepción de la Unión Soviética como una república autosuficiente y transformada gracias a una producción agrícola e industrial modernizadas. El propio Stalin denominó a esta nueva política como “El gran giro” en la celebración de su cincuenta aniversario, el 21 de Diciembre de 1929:

*Sólo cuando el país esté electrificado, sólo cuando hayamos dado a la industria, a la agricultura y al transporte la base técnica de la moderna industria a gran escala, sólo entonces habremos vencido finalmente.*<sup>6</sup>

Con el país en vías de recuperación en los ámbitos económico y productivo gracias a la NEP, la Unión Soviética inició un cambio de rumbo basado en el incremento de la producción agraria e industrial basado en la mecanización y la planificación, a través de la implementación de los Planes Quinquenales. El primer Plan, anunciado el 1 de Octubre de 1928,



Fig.3.1.01.

<sup>1</sup> PIRETTO, Gian P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Turín: Giulio Einaudi editore, 2001, p. 63.

<sup>2</sup> PIRETTO, Gian P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, op. cit., pp. 63-75.

<sup>3</sup> DOBRENKO, Evgeny, “El Retorno Épico. Cultura Política Y Política Cultural En La Rusia Estalinista De Los Años Treinta” en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...*, op. cit., p. 372.

<sup>4</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>5</sup> Ibídem.

<sup>6</sup> STALIN citado en Carr, Edward H., *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 103.





Fig.3.1.02.



Fig.3.1.03.



Fig.3.1.04.

Fig.3.1.01. Kuzmá Petrov-Vodkin, *Junto al féretro de Vladímir Lenin*, 1924

Fig.3.1.02/03/04. Tres versiones de la misma fotografía tomada en Marzo de 1919, durante el Congreso del Partido Comunista. En la primera aparecen parte de los asistentes y en el centro se encuentra Lenin, con Stalin a su derecha y Kalinin a su izquierda. En la segunda se ha eliminado el contexto para centrarse en estas tres personalidades. La última versión realizada en torno a 1940 prescinde de Mijaíl Kalinin, para mostrar únicamente a Stalin junto a Lenin.

Fig.3.1.05. Isaak Brodski, *Retrato de I. V. Stalin*, 1933.



Fig.3.1.05.

se dirigió a la industrialización, destinada tanto a la actualización y reorganización del tejido industrial soviético como a la creación de una potente industria pesada. La industrialización era primordial en la construcción del socialismo, ya que garantizaría el progreso y la unión de los campesinos y obreros, la hoz y el martillo, símbolo y sustento de la URSS.

El Primer Plan Quinquenal se planteó en base a unos objetivos exagerados y su ejecución se consideraba un desafío directo al sistema de producción capitalista. El cumplimiento e incluso la superación de los objetivos del plan se convirtieron en cuestiones de vital importancia para el Régimen Soviético, bajo el eslogan que guió la frenética producción en esta primera fase: “El plan quinquenal en cuatro años”<sup>7</sup>.

La planificación no se centraba únicamente en la industrialización y mecanización de los sistemas productivos, sino que acometió la construcción de infraestructuras de gran escala como la presa y central hidroeléctrica del Dniéper<sup>8</sup>, que se convirtió en el modelo y estímulo del proceso de conversión acelerada: un proyecto colosal en su escala y que requería un uso intenso de tecnología, personal y equipamiento de los que la Unión Soviética no disponía en ese momento y que tuvo que buscar fuera de sus fronteras<sup>9</sup>.

Aunque el objetivo principal del plan era la industrialización, su ámbito se extendía a todo el conjunto de la economía, e implicaba, evidentemente, a la agricultura. La NEP<sup>10</sup> había permitido una cierta libertad operativa a la producción agrícola, que permitió la recuperación de la economía tras la Guerra Civil, pero, a la vez, derivó en una economía de mercado que dio lugar a problemas de suministro en las ciudades y convirtieron a la agricultura en el principal obstáculo de los planificadores. Una vez constatada la ineficacia de la NEP para satisfacer las necesidades de la población urbana en rápida expansión, el gobierno asumió la planificación y reorganización de la economía y emprendió el camino de la colectivización, con lo que la agricultura también se subordinó, como el resto de actividades económicas, a los dictados del Plan. Stalin lideró y apoyó este proceso con su artículo *El año del gran avance* publicado en *Pravda* que calificaba el nuevo impulso económico como “un avance fundamental desde la pequeña economía individual y atrasada hacia la agricultura de escala colectiva y progresista”:

*Estamos yendo a toda marcha por el sendero de la industrialización hacia el socialismo, dejando atrás nuestro retraso “ruso” de siglos.*

*Nos estamos convirtiendo en un país del metal, un país del automóvil, un país del tractor.*

*Y cuando hayamos sentado a la URSS en un automóvil, y al campesino en un tractor, que intenten entonces alcanzarnos los honorables capitalistas, que alardean de su “civilización”. Veremos entonces qué países pueden considerarse atrasados y cuáles avanzados.*<sup>11</sup>

La colectivización pretendía completar la “revolución desde abajo”, como se denominaba a la revuelta de 1917 y la toma de los campesinos de las fincas de los terratenientes con una nueva “revolución desde arriba”, basada en los dos principios esenciales del Plan: mecanización y planificación<sup>12</sup>. El proceso de industrialización llevó a sugerir la optimización de los métodos de cultivo en uso, tradicionales y estancados, mediante el suministro de maquinaria y herramientas modernas<sup>13</sup>. En este sentido el tractor debía convertirse en un agente fundamental de la colectivización y la principal contribución del Plan a la promoción de la producción agrícola.

La colectivización contó con la oposición radical del campesinado, en vías de desarrollo gracias a la NEP y que veían a los planificadores de Moscú como un invasor que pretendía restablecer el orden socio-económico zarista, a lo que el Gobierno de Stalin respondió con dureza. El conflicto derivó en una segunda guerra civil, pero esta vez contra las masas campesinas que habían hecho posible la victoria de los bolcheviques en la Revolución de Octubre. El campesinado en general fue víctima de lo que había sido planificado como una gran realización, pero terminó siendo una gran tragedia fruto de los enfrentamientos, de los que a la agricultura le costaría muchos años recuperarse. Los destacamentos armados soviéticos aplastaron cualquier resistencia, deportando y ejecutando a los “kulaks”, como se llamaba a los opositores de la colectivización, en una operación punitiva que resultó un fracaso económico y humano, con una baja productividad agraria<sup>14</sup> y millones de víctimas<sup>15</sup>.

Al mismo tiempo el ritmo frenético marcado por los objetivos desmesurados del plan exigió someter a las clases obreras en las fábricas a una disciplina prácticamente militar. Para acallar toda resistencia se estableció un rígido control ideológico a través de los medios de comunicación y medidas disciplinarias severas, alentadas por la maquinaria propagandística del Régimen, con la que se excluía toda crítica y versión diferente de la oficial. El mismo régimen disciplinario se aplicó en el Partido, eliminando todo resto de democracia interna. Fue sometido a una purga gigantesca, cuyo aspecto más espectacular fueron los célebres procesos de Moscú.

El prestigio del Plan y de Stalin se vio realizado por la crisis económica que estalló en el mundo capitalista en el otoño de 1929. Se extendió la idea de que se cumplía la predicción marxista sobre el colapso del orden capitalista bajo el peso de

<sup>7</sup> CARR, Edward H., *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, op. cit., p. 117.

<sup>8</sup> Otras grandes obras de infraestructuras publicitadas por la maquinaria propagandística de la Unión Soviética fueron el Metro de Moscú, los canales entre el mar Blanco, el Báltico y el Volga o la línea de ferrocarril que uniría Turquestán con Siberia.

<sup>9</sup> Si a comienzos de los años veinte el Tratado de Rapallo había permitido una alianza y cooperación entre la República de Weimar y la República Socialista Federal Soviética, el Tratado de Locarno y el ingreso de la república alemana en la Sociedad de Naciones, llevó a la URSS a romper esta relación y a buscar nuevos aliados comerciales. Estados Unidos e Italia en menor medida se convirtieron en los referentes de la implantación industrial soviética e ingenieros de ambos países, así como maquinaria y servicios de ambos países fueron importados por el país soviético. Sobre este tema consúltese CARR, Edward H., *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, op. cit.

<sup>10</sup> *Новая экономическая политика, НЭП*, transliterado al castellano como NEP, Nueva Política Económica, promulgada el 21 de Marzo de 1921, sustituyó la administración completa de los medios y productos por parte del Estado por el libre comercio por parte de los productores aportando un porcentaje a la administración estatal.

<sup>11</sup> CARR, Edward H., *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, op. cit., p. 219.

<sup>12</sup> La colectivización forzosa del sector agrícola y ganadero supuso la abolición de la propiedad privada y los medios de producción, agrupados en *koljós* (explotaciones agrícolas colectivas) y *sovjós* (explotaciones agrícolas dependientes del Estado), dirigidas por miembros del Partido, que organizarían, controlarían y formarían a los campesinos en el trabajo colectivo. Esta nueva ordenación del sistema agrario tenía como finalidad el aumento de la producción agrícola a través de la introducción de maquinaria y la búsqueda de la eficiencia del trabajo mediante una organización colectiva racionalizada y la división del trabajo.

<sup>13</sup> “¿Puede el poder soviético y la labor de construcción del socialismo descansar eternamente sobre dos cimientos diferentes: una industria socialista, intensiva y a gran escala y una agricultura atrasada, dispersa y a pequeña escala? No, el sistema socialista consiste en introducir grandes granjas colectivas, utilizando en ellas maquinaria y métodos científicos.” Stalin citado en CORFE, Tom, *Las revoluciones rusas*, Madrid: Editorial Akal, 1991, pp. 40-47.

<sup>14</sup> En los primeros años de la colectivización se estimaba que la producción agrícola e industrial deberían aumentar un 200% y un 50% respectivamente; sin embargo la producción agrícola disminuyó y la industrial no alcanzó ese porcentaje.

<sup>15</sup> CLAUDIN, Fernando, “El pensamiento político de Lenin, Trotski y Stalin”, en CLAUDÍN, Fernando et alt., “La URSS de Lenin a Stalin. Guerra civil, economía y arte”, *Historia* 16. Madrid: Enero 1984, pp. 95-108.





Fig.3.1.06



Fig.1.1.07

Fig.3.1.06. Gustavs Klucis, *La juventud comunista al asalto de la siembra*, 1930-1931.

Fig.3.1.07. Anónimo, *El humo de las fábricas es la respiración de la Rusia soviética*, 1930.

Fig.3.1.08. Gustavs Klucis, *¡Trabajadores de choque del campo en la lucha por la reconstrucción socialista de la agricultura!*, 1932

Fig.3.1.09. Leonid Chupiatov, *Coged el ritmo bolchevique para preparar la siembra*, 1931.

Fig.3.1.10. Kazimir Malévich, *Caballería roja*, 1930.



Fig.1.1.08



sus contradicciones intrínsecas. El Plan Quinquenal parecía proporcionar un modelo precursor y afianzó la imagen de la URSS y el propio Stalin en el ámbito nacional e internacional apoyado por una incesante propaganda de los logros y la omisión de los costes reales de su implantación. El gobierno de Stalin mantuvo una retórica triunfalista, grandilocuente y dejó de lado las grandes transformaciones políticas que la Revolución había desencadenado, alejando a las masas de los derechos recientemente conquistados. A medida que afianzaba su poder autocrático, Stalin extendió su influencia a todos los campos, incluido, por supuesto, el cultural, basada en la imposición de una ortodoxia rígida y uniforme sobre el arte, la literatura, la historia y la ciencia, apoyado en la propaganda y prescindiendo de cualquier opinión crítica.

La Unión Soviética durante el gobierno de Stalin no continuó la línea marcada por el impulso revolucionario, optimista y utópico de sus primeros años. La tarea de consolidación de la nueva nación soviética, precisaba, a juicio de Stalin, asentarse en principios estables, por lo que el impulso progresista de la economía, no encontró su equivalencia en los ámbitos político, social y cultural.

En el ámbito teatral la “Conferencia sobre cuestiones teatrales” de 1927 y la resolución “Sobre la mejora de las empresas teatrales” del 7 de mayo de 1930, abrieron el camino hacia el control ideológico por parte del Estado de las producciones teatrales. Estas resoluciones pretendían fomentar la incorporación al repertorio de obras de autores soviéticos dotadas de una carga ideológica que les permitiese participar activamente en la construcción del socialismo<sup>16</sup>. En la práctica dieron como resultado una agudización de la censura y a la inclusión obligatoria de determinados textos y temáticas en el repertorio de las compañías.

La Unión Soviética bajo el gobierno de Stalin vivió el sueño de construir una sociedad justa y sin clases sociales en un ambiente de privaciones y desigualdades que se fueron radicalizando con el tiempo. Los grandes resultados numéricos anunciados sacrificaban la eficiencia por la grandiosidad y el bienestar del pueblo y los trabajadores se sometía al cumplimiento de los objetivos. A pesar de que los fines de la planificación podían ser descritos como socialistas, los medios utilizados fueron a menudo la propia negación del socialismo y la transformación económica tuvo consecuencias nefastas a nivel social, económico y cultural.



Fig.1.1.09



Fig.3.1.10

<sup>16</sup> HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 89-90.



Fig.3.2.01. Fotografía de El Lissitzky trabajando en la maqueta de la reforma del Teatro Meyerhold para el montaje de *¡Quiero un niño!*, 1928-1929.

Fig.3.2.02. Fotografía de Vsévolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky y Lev Theremin, 1928.

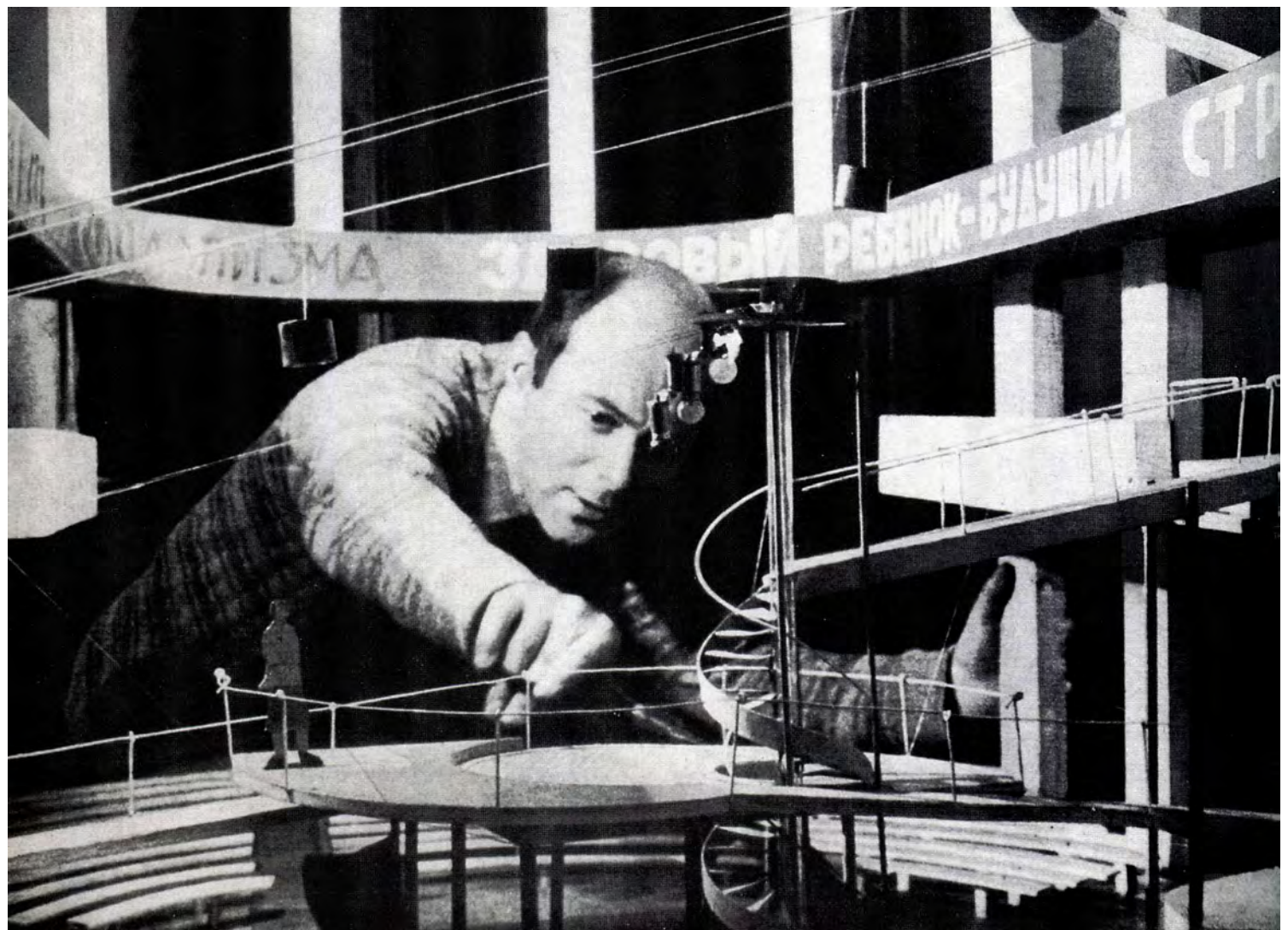


Fig.3.2.01.

## 3.2

### La Reforma del Teatro Meyerhold

Lázar Márkovich Lissitzky, 1926-1929

#### 3.2.1. EL ESPACIO TEATRAL DINÁMICO DE MEYERHOLD

*Utopía y arquitectura en el Teatro Meyerhold*

El nuevo orden socio-político que se instauró en Rusia tras la Revolución bolchevique había dado paso a una fase en la que el idealismo y la utopía se convirtieron en las guías para la construcción de la sociedad ideal comunista. Las aspiraciones socio-políticas y las utópicas parecían tender hacia la convergencia; el nuevo orden traería el progreso y un futuro mejor<sup>1</sup>.

En la segunda mitad de los años veinte, tras la muerte de Lenin, la nueva situación política, dio lugar a una modificación de la política económica, social y cultural. Progresivamente las aspiraciones utópicas y el idealismo fueron reemplazados por una visión oficial, uniforme y pautada. Este cambio se reflejó con especial intensidad en la obra de Vladímir Mayakovski, el poeta de la Revolución, que había sido uno de los principales promotores de la utopía literaria bolchevique, autor de obras tan influyentes y utópicas como *Misterio Bufo*.

La temática optimista poco a poco fue perdiendo fuerza en la obra de Mayakovski, convirtiéndose en una visión amarga, pesimista y desapasionada. En ella, el individuo, se ve privado de su personalidad e individualidad y su voluntad sometida al control del organismo superior de un hipotético mundo futuro racional. Mayakovski se fue aproximando a esta visión, anticipada por otros autores prerrevolucionarios como Valeri Briúsov o Fiódor Dostoyevski, que anunciaron la incompatibilidad trágica entre la felicidad universal y la libertad del individuo sometido a la búsqueda del bien común.<sup>2</sup>

Mayakovski era el dramaturgo predilecto de Vsévolod Meyerhold, el director más vanguardista e influyente de la escena teatral soviética postrevolucionaria. Al igual que el idealismo y optimismo de la primera etapa soviética tuvieron su expresión teatral en la escena de Meyerhold en las que el nuevo orden era representado mediante montajes mecánicos, sintéticos y futuristas, el giro de las tramas de las obras de Mayakovski, encontró su reflejo espacial y artístico en los montajes del director a finales de los años veinte. Este cambio de la temática coincidió con un período en el que el director buscaba un cambio radical para sus montajes escénicos. Meyerhold había revolucionado la escena soviética actuando de manera radical, modificando los textos clásicos, proponiendo nuevas temáticas, incorporando escenografías vanguardistas y medios técnicos destinados a conseguir dinamismo escénico y una ambientación maquinista. Sin embargo, según su propia percepción, todo esto no era suficiente.

Constreñido y limitado por la caja escénica que se encontraba en la mayoría de los teatros rusos de la época, Meyerhold inició la búsqueda de una nueva tipología teatral capaz de liberar al director, al actor, al escenógrafo e, incluso, al espectador. El director aspiraba a construir un dispositivo multifuncional, mecánico y adaptable que acercase el teatro a la libertad de las acciones de masas que se sucedían en las calles de Moscú. Un nuevo espacio teatral para un nuevo orden social, económico, político, artístico.

Para conseguir materializar su ambicioso plan de reforma del teatro, precisaba trabajar en un nuevo espacio que permitiese una nueva representación escénica y, a la vez, estableciese una relación diferente entre la escena y el auditorio, eliminando la barrera impuesta por el arco proscenio. El planteamiento espacial requerido por Meyerhold, no pretendía una simple modificación del espacio escénico, sino que requería una revolución total. Alejándose de los referentes de ese momento en Rusia, Meyerhold planteó una reflexión libre y utópica, para obtener un nuevo edificio en el que cada una de sus partes es puesta en cuestión, evaluada y modificada, atendiendo a sus experiencias previas y a la nueva visión del director.

Meyerhold sentó las bases de su programa teatral en un coloquio con arquitectos que tuvo lugar el 11 de Abril de 1927. Ante una audiencia joven y especializada, propuso de manera precisa y detalla una por una las necesidades y oportunidades que se encontraban en cada uno de los espacios y elementos del teatro. Su reforma total de la tipología y funcionalidad de los equipamientos teatrales de la época estaba orientada a la creación de un dispositivo espacial que no buscaría la creación de una imagen ilusoria mediante trucos y efectos, sino a conformar un instrumento de trabajo adaptable. Sus ambiciones funcionales y espaciales no podrían encajarse en las instalaciones teatrales existentes en ese



Fig.3.2.02.

<sup>1</sup> La ficción especulativa moderna nació en Rusia de los sueños y las pesadillas surgidos de las revoluciones sociales y políticas de 1905 y 1917. Obras como *Brindis* escrita por Aleksandr Kuprín (1870-1938) en 1906 y en la que la tecnología transforma la estructura económica, social y cultural, abrieron paso a la utopía en la literatura rusa moderna. El testigo de Kuprín en la Revolución de 1917 lo tomó Aleksandr Aleksándrovich Bogdánov, con su obra *Estrella Roja* de 1908. Tanto Kuprín como Bogdánov muestran una visión optimista sobre los efectos futuros de las revoluciones científico-tecnológicas y sociopolíticas.

ANEMONE, Anthony, "Utopía, distopía y ciencia ficción. El impulso especulativo en la primera cultura soviética", en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...*, op. cit., pp. 238-253.

<sup>2</sup> En *La República de la Cruz del Sur* de 1907, Valeri Briúsov muestra el fracaso de una utopía futura completamente lógica y racional, incompatible con la naturaleza y la libertad humanas; Fiódor Dostoyevski inició una línea crítica en la obra *Memorias del subsuelo* de 1864 al utilitarismo progresista de los revolucionarios rusos del siglo XIX, con lo que se convirtió en una referencia de la visión distópica de la literatura rusa. *Ibidem*.





Fig.3.2.03.

Fig.3.2.03. Aleksandr Ródchenko, Fotografía de Vladímir Mayakovski, 1924.

momento:

*En estos últimos tiempos vienen a verme a menudo arquitectos deseosos de aportar reformas al edificio teatral de viejo cuño. Rechazo siempre todas las propuestas, porque entiendo que las reformas, las reparaciones de cosas viejas, no nos interesan. Debemos realizar una revolución en el campo del edificio teatral. Al preparar los proyectos de tal edificio debemos superar los datos objetivos de nuestro tiempo con ayuda de una prognosis. Debemos orientarnos hacia un futuro magnífico, hacia lo que habrá dentro de cien años. Nuestro proyecto no debe partir de los edificios ya existentes, como el Bolshói, del Mali o del Teatro de Arte, porque se trata de edificios de bajo nivel. Nuestro proyecto, por el contrario, debe ser fantástico, utópico.<sup>3</sup>*

La concepción por parte de Meyerhold de un nuevo espacio teatral, partía de la propuesta de un cambio radical en el concepto de la acción, que se habría de extender a la totalidad del espacio. Los ambientes industriales y, más concretamente, las instalaciones portuarias con su constante movimiento se convierten en un referente para el nuevo contenedor teatral dinámico:

*Debemos luchar, ante todo, contra el edificio teatral estático. Para conseguir un dinamismo orgánico, ese dinamismo que nos entusiasma en el puerto de Hamburgo, donde los coches pasan fácilmente de un barco en navegación a un tren en movimiento. (...) Crear condiciones de ligereza, de facilidad de movimientos, ésta es la tarea dinámica de un escenario moderno.<sup>4</sup>*

El objetivo primordial de la reforma espacial era conseguir que el dinamismo de la acción y la escenografía invadiesen la totalidad del espacio, promoviendo la sustitución de la visión focal, plana y pasiva, por una percepción tridimensional y activa. La nueva escena propuesta por el director compartirá espacio con el auditorio y prescindirá de la caja escénica, quedando completamente a la vista del espectador y en contacto directo con él, lo que le llevaría a tomar parte activa en la representación al igual que ocurría en las manifestaciones o los espectáculos *agitprop*:

*Hasta hoy, se acostumbra a dividir el edificio teatral en una sala y un escenario. Consideramos superado este viejo punto de vista. Hoy debemos afirmar: existe un edificio único, un todo único, el teatro. No existe un espectador pasivo y un actor activo. El espectador del mañana participará en el espectáculo. Para una representación de masas necesito un escenario capaz de contener de 700 a 1000 personas, dispuestos a desfilar sobre la escena. (...) Si el teatro no estuviera dividido en un patio de butacas, palcos y gallinero, si la orquesta no fuese un pequeño abismo entre el escenario y los espectadores, si no existieran las candilejas, si el teatro fuese un todo único, si entre el público y el escenario hubiera un puente natural, movería esta masa pasiva de gente sentada, lograría sacudirla, y los espectadores, después de desfilar sobre la escena, volverían a sentarse en sus puestos...<sup>5</sup>*

La amplia escena, capaz de abordar la totalidad del espacio teatral, debería configurarse como una máquina multifuncional adaptable y tridimensional, asumiendo, además de su expansión horizontal más allá del arco proscenio, su expansión vertical. Meyerhold emplea como referencia para la construcción de la nueva escena el funcionamiento de un gran buque<sup>6</sup>, dotado de mecanismos, conexiones, plataformas y dispositivos capaces de lograr el dinamismo propio de una gran máquina teatral<sup>7</sup>.

El espacio teatral habría de ser capaz de asumir una relación con el espacio exterior urbano más directa, de manera que las manifestaciones, desfiles, vehículos y la propia masa proletaria soviética pudiesen acceder al espacio directamente desde la calle. En la visión del director el teatro se convierte en una extensión del espacio urbano, lo que permitiría el acceso al espacio escénico de la actividad urbana soviética y a la vez también que los montajes teatrales desbordasen el espacio escénico y saliesen a la calle<sup>8</sup>.

Meyerhold no limitó sus demandas programáticas al espacio escénico, sino que se planteó reformas de la totalidad de los espacios teatrales, pensando en un nuevo funcionamiento del edificio teatral. Todos y cada uno de sus componentes, espacios y elementos fueron puestos en cuestión y reformulados por el director:

#### **Cafetería**

*En los cortos descansos el espectador no tiene tiempo de ir al retrete o la bar, en todas partes hay largas colas, y es difícil conseguir un bocadillo. Todos estos problemas, de notable importancia, deben resolverse antes de la construcción de un edificio teatral. Recuerdo el café-expreso italiano: hay un hombre detrás del mostrador que, con ayuda de ciertas máquinas, sirve café, té, chocolate, distribuye tostadas y bocadillos. (...)El espectador llega, casi sin querer, coge un bocadillo, y sigue andando.<sup>9</sup>*

#### **Guardarropa**

*La cuestión del guardarropa ha de revisarse: hay que conseguir que el espectador no se preocupe de su indumentaria (...). Quizá la solución consista en entregar al espectador en la taquilla, junto con su entrada, la llave de un armario.<sup>10</sup>*

**Comunicaciones verticales**

*En el teatro faltan ascensores. Los espectadores que no han encontrado sitio en el primer piso tienen que subir corriendo hasta el cuarto, con riesgo de infarto. ¡Cuánta energía preciosa se desperdicia en el teatro!*<sup>11</sup>

**Camerinos**

*El actor, dedicado a exhibirse ante el público, debe estar sano y encontrarse en un ambiente higiénico y en buena disposición de ánimo. Sin embargo, en los teatros actuales, el camerino del actor es una especie de perrera... A menudo en esta perrera no hay un único perro-actor, sino diez. (...) No me detendré a enumerar todos los horrores a que debe someterse un actor. El actor debe de tener un baño con ducha en el camerino para poder quitarse el polvo y la suciedad acumulados durante el trabajo.*<sup>12</sup>

**Orquesta**

*El edificio teatral de nuestro tiempo no permite aprovechar todas las posibilidades musicales y acústicas del teatro. Los miembros de la orquesta se ven obligados a sentarse o en un agujero, o entre bastidores, o no encuentran, en general, suficiente sitio. Necesitamos, sin embargo, que el sonido se produzca a diversas alturas, desde diversos puntos, desde el fondo, desde abajo o desde arriba. Esta es una tarea para vosotros, los arquitectos: debéis construir e inventar mecanismos capaces de transportar a cualquier lugar del teatro cualquier conjunto musical.*<sup>13</sup>

**Materiales e higiene**

*Cuando se representa una danza desenfrenada, os hace cosquillas en la nariz el polvo que llega de la escena. Pensad en un barco: todos los días se lava con mangueras la cubierta, y los pasajeros no tienen problemas de este género. Cuando vosotros, arquitectos, penséis en el lavado de los suelos, comprenderéis que éstos deben construirse de otro modo, que el entarimado debe ser diferente.*<sup>14</sup>

La conclusión del coloquio resulta especialmente significativa. En ella Meyerhold apela a la total libertad creadora de los autores, desprendiéndose de las preexistencias tipológicas de la época para generar un nuevo espacio desde un punto de partida utópico, idealista y libre, que posteriormente tratará de materializarse en una realidad construida. El planteamiento utópico solicitado por Meyerhold pretendía la concepción de una tipología capaz de superar las tipologías existentes y construirse a partir de una nueva relación entre escena y espectador.

*Para preparar proyectos verdaderamente nuevos, no tenemos que visitar el Bolshói o el Mali, sino el mundo de la utopía. Desde él bajaremos después a la tierra. (...) Al preparar un proyecto de edificio teatral no debe perderse de vista un nuevo material constructivo: el nuevo espectador, que cada día colabora más con nosotros, y que ha sudado más de cuanto hayan sudado los actores.*<sup>15</sup>

El teatro que el director planteaba era un nuevo espacio para un nuevo orden social, que requería un lugar de reunión y expresión colectiva, basada en una relación entre escena y auditorio inspirada por las manifestaciones de masas que recorrían los bulevares soviéticos.

Resulta curioso que en el mismo momento en el que las tramas argumentales de las obras representadas en el Teatro Meyerhold empezaron a plasmar una actitud crítica que progresivamente se fue alejando de la visión optimista de comienzos de esa década, el director iniciase la concepción utópica de un nuevo espacio teatral.

<sup>3</sup> MEYERHOLD, Vsévolod. E., “Coloquio Con Un Grupo De Jóvenes Arquitectos”, en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 241-244.

<sup>4</sup> Ibídem.

<sup>5</sup> Ibídem.

<sup>6</sup> Resulta significativo que Meyerhold tome como referencia del nuevo espacio teatral un transatlántico tal y como habían hecho Le Corbusier o Moiséi Ginzburg en la nueva formulación de los edificios de vivienda colectiva.

<sup>7</sup> “Ignoramos todavía todo sobre la construcción vertical del escenario. Si la acción nos aconseja presentar el aterrizaje de un avión, no podemos hacerlo debido a la estructura de jaula del edificio teatral. (...) Pensad en un barco. Uno está sobre el puente, da dos pasos y desaparece: hay una escotilla. (...) El escenario debe organizarse de modo que pueda hundirse en cualquier momento y en cualquier punto. Es necesario preparar varios pisos, construir inspirándose en la estructura de una nave.” MEYERHOLD, Vsévolod. E., “Coloquio Con Un Grupo De Jóvenes Arquitectos”, en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 241-244.

<sup>8</sup> “En la puesta en escena de La tierra encabritada, hemos hecho pasar un automóvil a través del público, pero éste no se encontraba a gusto porque el coche olía mal y podía atropellar y derribar a alguien. Con este motivo me he planteado el problema de una estructuración menos disparatada del patio de butacas. Con un joven arquitecto del Vkhutemas, recientemente fallecido, hablé de un proyecto de nuevo teatro en que se tuvieran en cuenta las dificultades que produjo aquel automóvil. Le rogué que me construyera un teatro en el que el auto pudiera pasar directamente de la calle al escenario, sin asustar a los espectadores, por una pasarela que uniera la calle con el teatro, y que por debajo del patio de butacas hubiera un paso hasta el escenario sin ningún complicado sistema de escaleras.” Ibídem. Este texto resulta muy interesante dado que el arquitecto al que hace referencia Meyerhold es Aleksandr Polyakov, nacido en 1890 y fallecido en 1925 cuando era profesor del VKhUTEMAS. Según esto, Meyerhold ya en la primera mitad de los años veinte consideraba necesaria la construcción de una nueva tipología teatral y se habría puesto a trabajar con este joven arquitecto y sería tras su muerte cuando empezó su colaboración con El Lissitzky en primera instancia y Barkhin y Vakhtángov posteriormente.

<sup>9</sup> Ibídem.

<sup>10</sup> Ibídem.

<sup>11</sup> Ibídem.

<sup>12</sup> Ibídem.

<sup>13</sup> Ibídem.

<sup>14</sup> Ibídem.

<sup>15</sup> Ibídem.



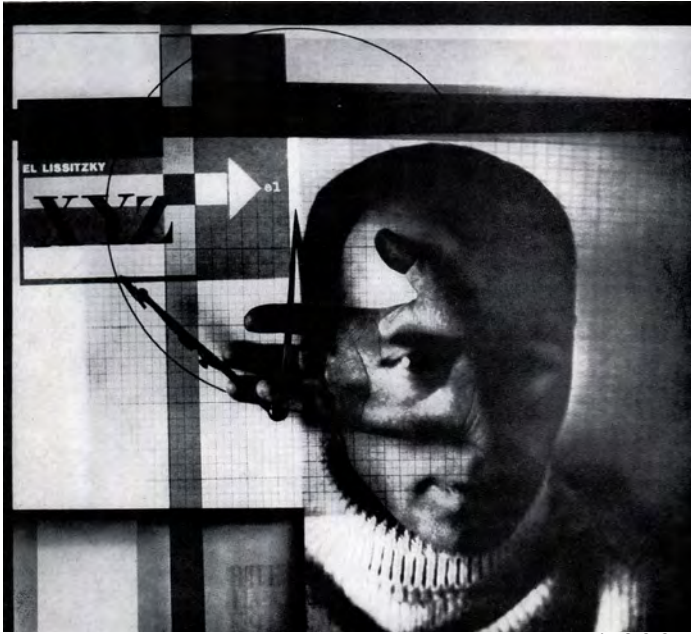


Fig.3.2.04.



Fig.3.2.05.

Fig.3.2.04. El Lissitzky, Autorretrato: *El constructor*, 1924.

Fig.3.2.05/07. El Lissitzky, maqueta de la reforma del Teatro Meyerhold para el montaje de *¡Quiero un niño!*, 1928.

*Maqueta reconstruida por la Arts Council Exhibition "Art in Revolution", Hayward Gallery, 1971. Fotografía de John Webb.*

Fig.3.2.06. Montaje de la escenografía de la obra *¡Quiero un hijo!*, 1928.

*En lo alto de la escalera se encuentran Meyerhold y El Lissitzky.*

### 3.2.2. EL LISSITZKY Y LA REFORMA DEL TEATRO MEYERHOLD

*“Un hijo sano constructor del socialismo futuro”*

La carencia de un espacio de representación adecuado no era el único de los problemas con los que Vsévolod Meyerhold se encontraba en ese momento. Muy pocos autores eran capaces de escribir obras nuevas, revolucionarias y sensibles con respecto a la realidad socio-política de la Unión Soviética que solicitaba el director. Durante la segunda mitad de los años veinte, la situación se agravó debido a las dificultades que los dramaturgos encontraban para culminar sus obras, lo que dejó a Meyerhold sin material para montar en su teatro<sup>16</sup>. La situación se agravaba cuando algunas de las obras finalizadas, eran rechazadas por la censura gubernamental<sup>17</sup>.

En este difícil momento, Serguéi Mijáilovich Tretiakov finalizó una obra titulada *¡Quiero un niño!* que colmaba las aspiraciones de Meyerhold. La eugenesia era el eje de la trama argumental de la obra: una trabajadora comunista llamada Milda Grieg nau decide quedarse embarazada, optando por una concepción racional y basada en la selección artificial y el parto asistido de cara a garantizar la máxima pureza ideológica para su descendencia. La obra transcurre en sus 14 actos en un bloque de apartamentos de Moscú, donde la protagonista se enfrenta a los prejuicios de los diferentes estamentos sociales, personalizados por sus vecinos. *¡Quiero un niño!* trata el abandono de toda humanidad e individualidad sometida a los intereses políticos y sociales comunes, encarnada por la madre, Milda Grieg nau, que renuncia a su papel biológico para iniciar en su lugar una cruzada política.

Meyerhold vio en esta obra la oportunidad de iniciar una nueva etapa en su carrera como director escénico y en la que poner a prueba sus demandas espaciales. Por ello decidió acometer un ambicioso montaje escenográfico que permitiese modificar la estructura del viejo Teatro Sohn, para lo que decidió contratar a una de las principales figuras de la vanguardia soviética, Lázar Márkovich Lissitzky<sup>18</sup>, El Lissitzky.

Recién llegado a la Unión Soviética tras su estancia en Alemania y Suiza, El Lissitzky conocía las experiencias de Meyerhold y de otros directores europeos de primera mano. A su vuelta continuó con su labor multidisciplinar e ingresó en los VKhUTEMAS, momento en el que su actividad se aproximó a la arquitectura con una mayor intensidad. Es precisamente a su vuelta a Moscú cuando realiza dos de sus proyectos arquitectónicos más destacados, la *Tribuna Lenin*, junto a Ilyá Chasnik entre 1920-1925 y el *Wolkenbügel*, diseñado conjuntamente con Mart Stam para Moscú en 1926. Dado el interés mutuo de ambos artistas por el teatro ambos unieron sus fuerzas en este proyecto que partirá del diseño de una escenografía pero se convertirá en un proyecto global de reforma que se extenderá hasta 1929. Los escritos de su mujer, Sophie Lissitzky-Küppers, documentan este período de investigación:

*Un problema que había ocupado a Lissitzky en 1920, mientras hacía su diseño para sus marionetas, lo atrajo de nuevo. El diseño escénico para la puesta en escena de la obra ¡Quiero un niño! de S. M. Tretiakov que habría de representarse en el Teatro Meyerhold. (...) Meyerhold era el mejor director en la Rusia del momento. Él había revolucionado el teatro, respecto a lo que se producía y cómo se hacía. (...) Nosotros estábamos presentes frecuentemente en los ensayos y veíamos a Meyerhold con su pequeño sombrero negro mostrando a los actores como interpretar su papel. El teatro tenía que ser reconstruido. Por esta razón Lissitzky, en sus planos esquemáticos para la obra de Tretiakov, rediseñó completamente el interior del teatro, trasladando el escenario al centro del auditorio y eliminando el antiguo sistema de marco escénico para decorados.*<sup>19</sup>

El diseño de marionetas al que se refiere la esposa de El Lissitzky, son una serie de dibujos para una teatro mecánico basado en la obra *Victoria sobre el Sol* y que culminó durante su estancia en Alemania, donde se publicó en 1923 como una serie reducida de litografías bajo el título *Forma plástica del Peep Show electromecánico: Victoria sobre el Sol*. Esta serie que en la que Lissitzky comenzó a trabajar tras ver la obra en 1920 en Vitebsk, supuso el primera acercamiento del ruso al ámbito teatral, con este pequeño teatrillo mecánico de marionetas, en el que se unirían sonido, movimiento y destellos lumínicos en la construcción de una representación escénica mecánica. En el prefacio de la publicación Lissitzky definía así el proyecto:

*Frente a usted se encuentra un fragmento de un trabajo diseñado en Moscú en 1920-21. En él, como en todos mis trabajos, no intento reformar algo existente, sino ser capaz de crear algo nuevo. Nadie presta atención a los magníficos espectáculos de nuestras calles, donde cada “individuo” está actuando autónomamente. Su energía es empleada para cada propósito específico. El conjunto sin embargo es amorfo. Todas las energías deben organizarse en una unidad, cristalizarse y ponerse en acción. De esta forma se produce el trabajo y podría llamarse trabajo artístico. Estamos construyendo un teatro cuadrado, abierto y accesible por todos sus lados; ésta es la maquinaria del espectáculo. El escenario ofrece a los “cuerpos en acción” todas las posibilidades de movimiento. (...) Se deslizan, giran, flotan, sobre el escenario o dentro de él. Todas las partes de la escena y todos los cuerpos se ponen en acción por medio de fuerzas y*

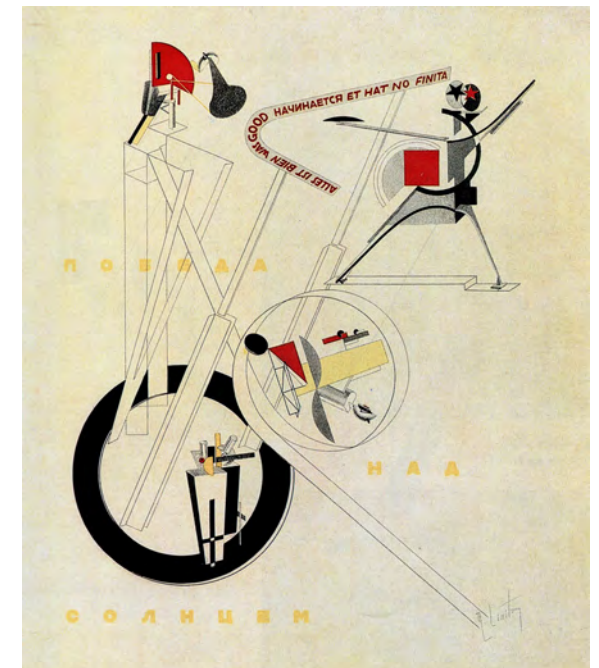


Fig.3.2.15a.



Fig.3.2.15b.

<sup>16</sup> Mayakovski prometió una obra titulada *Una comedia con asesinato* para 1926 que nunca llegó a terminar, Mijaíl Bulgákov se negó a colaborar con Meyerhold por temor a que Stanislavski le despidiese del Teatro del Arte de Moscú, Nikolái Erdman retrasó tres años la entrega de su próxima obra *La garantía*,...

<sup>17</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, Londres: Methuen Ltd, 1986, p. 250.

<sup>18</sup> El nombre Лазарь Маркович Лисицкий, debería ser transliterado al castellano como Lázar Márkovich Lisitski aplicando el mismo criterio que en el resto de nombres rusos, pero debido a que la ortografía de su nombre se encuentra plenamente asentada como Lissitzky en la literatura especializada en castellano, he decidido emplear esta última forma.

<sup>19</sup> LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky*, Nueva York: Thames and Hudson Ltd, 1992, p. 93.





Fig.3.2.06.



Fig.3.2.07.

Fig.3.2.06. Montaje de la escenografía de la obra *¡Quiero un hijo!*, 1928.

En lo alto de la escalera se encuentran Meyerhold y El Lissitzky.

Fig.3.2.07. El Lissitzky, maqueta de la reforma del Teatro Meyerhold para el montaje de *¡Quiero un niño!*, 1928.

Maqueta reconstruida por la Arts Council Exhibition "Art in Revolution", Hayward Gallery, 1971. Fotografía de John Webb.

Fig.3.2.08. El Lissitzky, Planta reforma del Teatro Meyerhold para el montaje de *¡Quiero un niño!*, 1928.

Fig.3.2.09/10. Reconstrucción de la maqueta original de El Lissitzky para la obra de Serguéi Tretiakov *¡Quiero un niño!*.

Fig.3.2.11/12/13. Reconstrucción de la maqueta original de El Lissitzky para la obra de Serguéi Tretiakov *¡Quiero un niño!*.

Fig.3.2.14/15. El Lissitzky, diseños para *¡Quiero un niño!*, 1928.

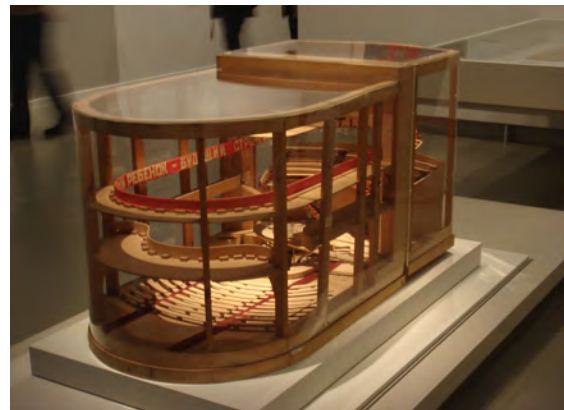


Fig.3.2.11.



Fig.3.2.12.



Fig.3.2.13.



dispositivos electromecánicos, y en el panel de mandos está en manos de un único individuo. Él es el creador del espectáculo. (...) Él dirige el movimiento, el sonido y la luz.<sup>20</sup>

Las litografías situadas en el interior de una caja roja con una única F en la portada, en referencia al término alemán “Figurinen”, marionetas, guardaba en su interior los diseños para los personajes mecánicos de la obra y la construcción escénica basada en una serie de listones entrecruzados, conformando superficies en diferentes niveles y una plataforma inclinada conformando un bucle por el cual debería discurrir la acción escénica. En la parte superior de la construcción se sitúan un altavoz y otros medios técnicos cuyo uso resulta difícil de precisar y una inscripción que remata la composición *ALLES IST BIEN WAS GOOD НАЧИНАЕТСЯ ET HAT NO FINITA*, en la que se emplean diferentes idiomas para componer una frase que podría traducirse como “todo lo bueno comienza y no tiene fin”.

Cuando El Lisstizky recibió el encargo de Meyerhold inmediatamente retomó este proyecto realizado años antes. El arquitecto y el director asumieron este montaje como la oportunidad para proponer una reforma completa del teatro siguiendo los deseos de Meyerhold expuestos en el coloquio con arquitectos, dentro de las limitaciones espaciales y estructurales que el antiguo teatro suponía. Lissitzky comprendió que las necesidades del director precisaban de una profunda reforma del espacio teatral, que no podría conseguirse con una simple escenografía:

*Si Meyerhold necesita un diseño estético para una nueva obra entonces yo lo diseñaré transformando la totalidad de la arquitectura interior del teatro con su tradicional escena y su marco pictórico.<sup>21</sup>*

El proyecto partió de la integración de escena y auditorio en un único espacio, eliminando el arco proscenio y la caja escénica cerrada del Teatro Sohn. Para ello en la antigua ubicación de la escena se dispone un anfiteatro inclinado elevado, sobre el espacio destinado a los camerinos, que supone el primer acercamiento a la visión axonométrica y tridimensional de la escena buscada por Meyerhold:

*Nosotros no queremos que el espectador observe, queremos que su pasión sea activa. Por eso hay que situar al espectador de tal forma que él “penetre” muy activamente en el ritmo del espectáculo. La disposición del público, tal y como se hacía en los viejos teatro: aquí el patio de butacas, aquí el palco, aquí la segunda, la tercera galería; esa forma arquitectónica ya no sirve, pues escinde a los espectadores, dividiéndolos en categorías; lo más terrible es que divididos en categorías, perciben la acción de forma diferente: el patio de butacas mira un tanto de abajo a arriba, mientras que los sentados en lo alto lo ven de forma axonométrica. (...) Por eso aspiramos a construir un nuevo edificio en el que todos los espectadores tengan las mismas condiciones y vean la escena axonométrica. Entonces todo lo que ocurra en el escenario tendrá unidad y el montaje se orientará hacia ese espectador.<sup>22</sup>*

El resto del auditorio se dispuso a modo de platea dividida por tres amplios pasillos, por los que podría desarrollarse la representación o desfiles. En las plantas superiores se planteaba la eliminación de los palcos y graderíos disponiendo un balcón corrido en dos niveles. Sobre la barandilla de esta galería se incluye una frase en cirílico repetida tres veces, БУДУЩИЙ СТРОИТЕЛЬ СОЦИАЛИЗМА ЗДОРОВЫЙ РЕБЕНОК (un hijo sano constructor del socialismo futuro), colaborando en la percepción envolvente del espacio, mediante un movimiento giratorio, motivo central del concepto escenográfico.

La escena abandona así su espacio cerrado en uno de los extremos del auditorio disponiéndose en una posición central, de manera que se rompe la visión única frontal de los teatros dotados de caja escénica y permitiendo la percepción de la acción escénica desde diferentes puntos de vista.

Interesado en crear nuevas posibilidades para la interacción de la gente y los dispositivos espaciales, el proyecto de Lissitzky equivalía a una transformación completa del espacio teatral, progresando más allá de los dispositivos escenográficos mecánicos empleados hasta ese momento, que tras su apariencia futurista y tecnológica estaban contruidos a base de simples entramados de madera. El área escénica se define mediante una construcción tridimensional en varios niveles sobre una fina estructura metálica. En planta el esquema adquiere la forma de una superficie oval, trazada en base a una serie de círculos que en sección componen recorridos espirales o helicoidales mediante rampas y escaleras que conectan los diferentes niveles desde el sótano a la galería superior.

La escena continúa los planteamientos de Liubov Popova en cuanto a una escenografía maquinista que active la acción de los actores biomecánicos y que El Lissitzky había experimentado en su *Peep Show electromecánico*, concepto que tomará como punto de partida de esta configuración espacial. Igual que la escenografía mecánica se componía de bucles por los que las marionetas se desplazarían a lo largo de la acción, esta nueva escena consta de dos rampas en espiral ascendentes que se cruzan y a su vez conectan con un sistema de plataformas y escaleras que llevarían a los actores a diversos niveles de la escena.

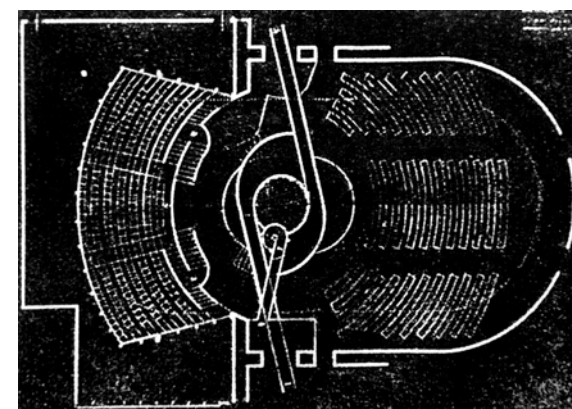


Fig.3.2.08.

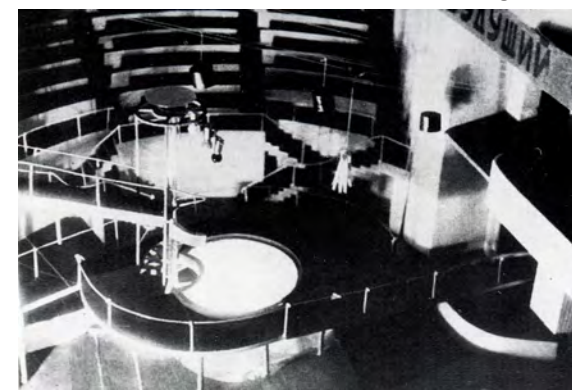


Fig.3.2.09.

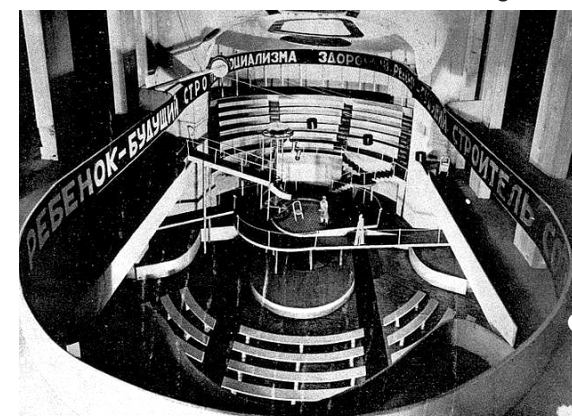


Fig.3.2.10.



Fig.3.2.14.

<sup>20</sup> LISSITZKY, Lázar M., “Prefacio del portfolio F-Mappe”, Hannover, 1923. En LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky*, op. cit., p. 351-352.

<sup>21</sup> SALTER, Chris, *Entangled...*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>22</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “Conferencia en el Seminario Teatral del Inturist”, 21 de Mayo de 1934, citada en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 299-304.





Fig.3.2.16.



Fig.3.2.17.

Fig.3.2.16/17/18. Berthold Lubetkin, Drake y Tecton, *Estanque para Pingüinos*, London Zoo, Londres, 1933-34.

Fig.3.2.19. Fotografía del *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.



Fig.3.2.18.

El elemento central de esta construcción es una plataforma circular de vidrio que permitiría la iluminación de la escena desde el espacio de sótano, así como una visión diferente de la acción por parte de los espectadores. Con la audiencia rodeando la acción escénica, los actores entrarían y saldrían a escena desde el sótano mediante una amplia apertura bajo los círculos concéntricos.

Los elementos destinados a la iluminación, mecanismos e instalaciones escénicas quedarían de esta manera a la vista del público, alojados sobre la construcción escénica, los corredores perimetrales o dispuestos sobre el sistema de cuerdas y poleas de la parte superior del teatro. En la concepción de Meyerhold los medios técnicos se incorporan con naturalidad en el espacio, sin ocultarse como en el teatro convencional, rompiendo la voluntad ilusionista de la escena y disponiéndose en contacto directo con el público.

Lissitzky dispuso dos rampas que daban acceso a la escena directamente desde calles laterales del teatro, con lo que la composición del área escénica se extiende más allá de los límites del propio teatro, cumpliendo el anhelo de Meyerhold de una escena en contacto directo con el espacio urbano. En la zona superior de la construcción escénica se dispuso otra rampa que conecta el área escénica con el primer nivel de la galería perimetral superior contribuyendo a la fusión de escena y auditorio y permitiendo el libre movimiento de los actores y espectadores por zonas comunes para ambos, tal y como señaló Lissitzky:

*Dirigir sobre las rampas coches, tranvías, armas de fuego, caballos, regimientos, desfiles, para hacer al teatro partícipe de la dinámica de la vida cotidiana. Por el contrario también debería organizarse la caótica vida desarrollada fuera del teatro en el centro de la espiral sobre el escenario.*<sup>23</sup>

Tratando de dar cuerpo mediante la forma arquitectónica a lo que Tretiakov había construido en sus escritos, se buscaba crear un espacio escénico similar a un debate, donde los diferentes miembros de la audiencia podrían intervenir durante el evento, realizando preguntas y sugiriendo soluciones a los planteamientos utópicos de la obra. Lissitzky se implicó especialmente en el montaje de esta obra, realizando la planimetría, maquetas, escenografías y vestuario.

En esta producción, Meyerhold podría haber materializado la nueva concepción espacial para el teatro que había planteado a la agrupación de arquitectos: una nueva disposición espacial que permitiría la percepción tridimensional de la escenografía dispuesta fuera de la caja escénica, una nueva relación entre actor y espectador, la integración de los medios técnicos, una composición dinámica y tridimensional de la escena...

Sin embargo, el organismo estatal de control y censura, Glavrepertkom<sup>24</sup>, también captó el carácter revolucionario y vanguardista de esta producción, y llevó a que se pusiesen trabas sucesivas a su aprobación y estreno. La temática de la obra llevó a que fuese prohibida una primera versión aludiendo a su contenido sexual explícito. También lo fue una segunda versión con el texto de Tretiakov recortado, evitando los pasajes más polémicos e incluso una tercera, en la que los cambios afectaban ya al concepto escenográfico. Meyerhold propuso un coloquio abierto con los censores el 15 de Diciembre de 1928 de cara a desbloquear la situación que había provocado sucesivos retrasos en el estreno de la obra:

*Habíamos trabajado mucho en el modelo escénico creando cinco variantes (en el año 1926). Pero no me doy por satisfecho con las antiguas variantes. Haré en función de los resultados de la discusión una nueva variante. (...) El espacio del espectador se expande sobre el escenario. Venderemos asientos dispuestos sobre el escenario, aunque parte de ellos los dejaremos para los organizadores que participen en la discusión durante y después de la actuación.*<sup>25</sup>

Sin embargo, tampoco en esta última tentativa se llegó aun acuerdo y la producción fue definitivamente cancelada<sup>26</sup>, tal y como recordaba años después la esposa del arquitecto:

*El teatro no fue reconstruido; el diseño de El Lissitzky fue destruido; la obra de Tretiakov no fue representada. Fotografías, planos y esquemas y los modelos de vestuario son las únicas reliquias que quedan de todo este inspirado trabajo.*<sup>27</sup>

Pese a no haberse podido materializar, los planos y maquetas permiten leer perfectamente la radical conversión del espacio propuesto por El Lissitzky. A la vez, el proyecto permite establecer las referencias de esta arquitectura, que muestra una similitud evidente con el *Raumbühne* de Friedrich Kiesler, en su uso de plataformas escénicas circulares a varios niveles enlazadas por un complejo sistema de escaleras y rampas y en su disposición central en medio de un espacio escénico convencional, alterando su configuración. El uso de la estructura y la disposición geométrica de la escenografía de El Lissitzky, parece adoptar una disposición que busca minimizar las interferencias visuales que se habían achacado a la estructura escénica de Kiesler.

El proyecto, sin embargo, tuvo una curiosa continuidad en el *Estanque para pingüinos* del Zoo de Londres realizado por Tecton, el taller de arquitectura liderado por ruso Berthold Lubetkin, que había abandonado la Unión Soviética en

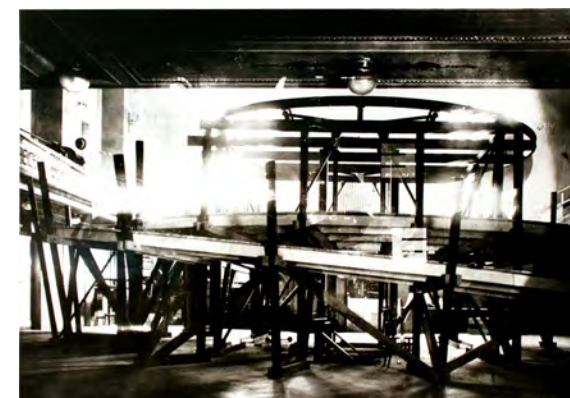


Fig.3.2.19.

<sup>23</sup> KONEFKE, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten. 1900-1980*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1999, p. 138.

<sup>24</sup> En 1922 se institucionalizó el control y censura en la Unión Soviética con la creación de la Administración Estatal para Asuntos literarios y publicaciones, comúnmente conocido como Glavlit. En el ámbito específicamente teatral el encargado del control y censura fue el Glavrepertkom, creado en 1923. ERMOLAEV, Herman, *Censorship in Soviet Literature, 1917-1991*, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1997, pp. 1-15.

<sup>25</sup> KONEFKE, Silke, *Theater-Raum...*, op. cit., p. 140.

<sup>26</sup> FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa, "Vsévolod Meyerhold. El Octubre Teatral", en Ferré Vázquez, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder ...*, op. cit., p. 351.

<sup>27</sup> LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky*, op. cit., p. 93.



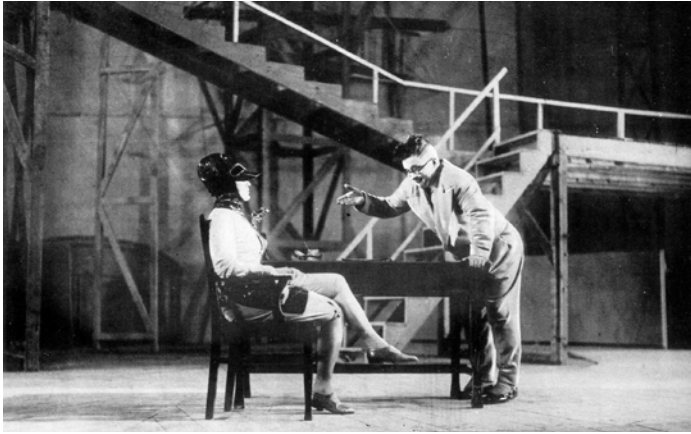


Fig.3.2.20.

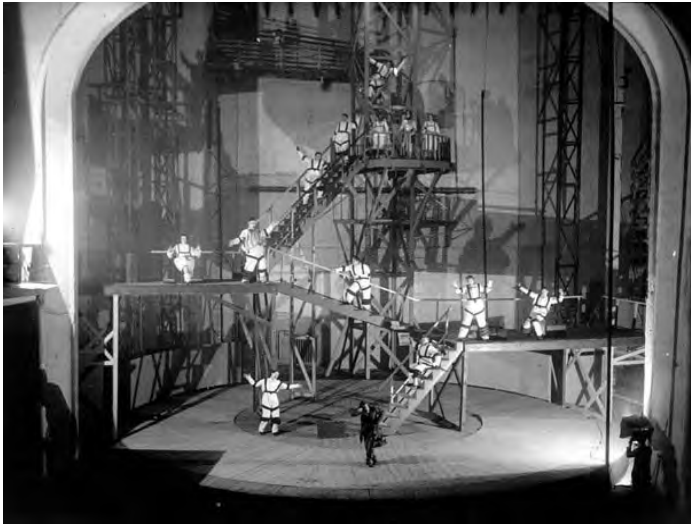


Fig.3.2.21.

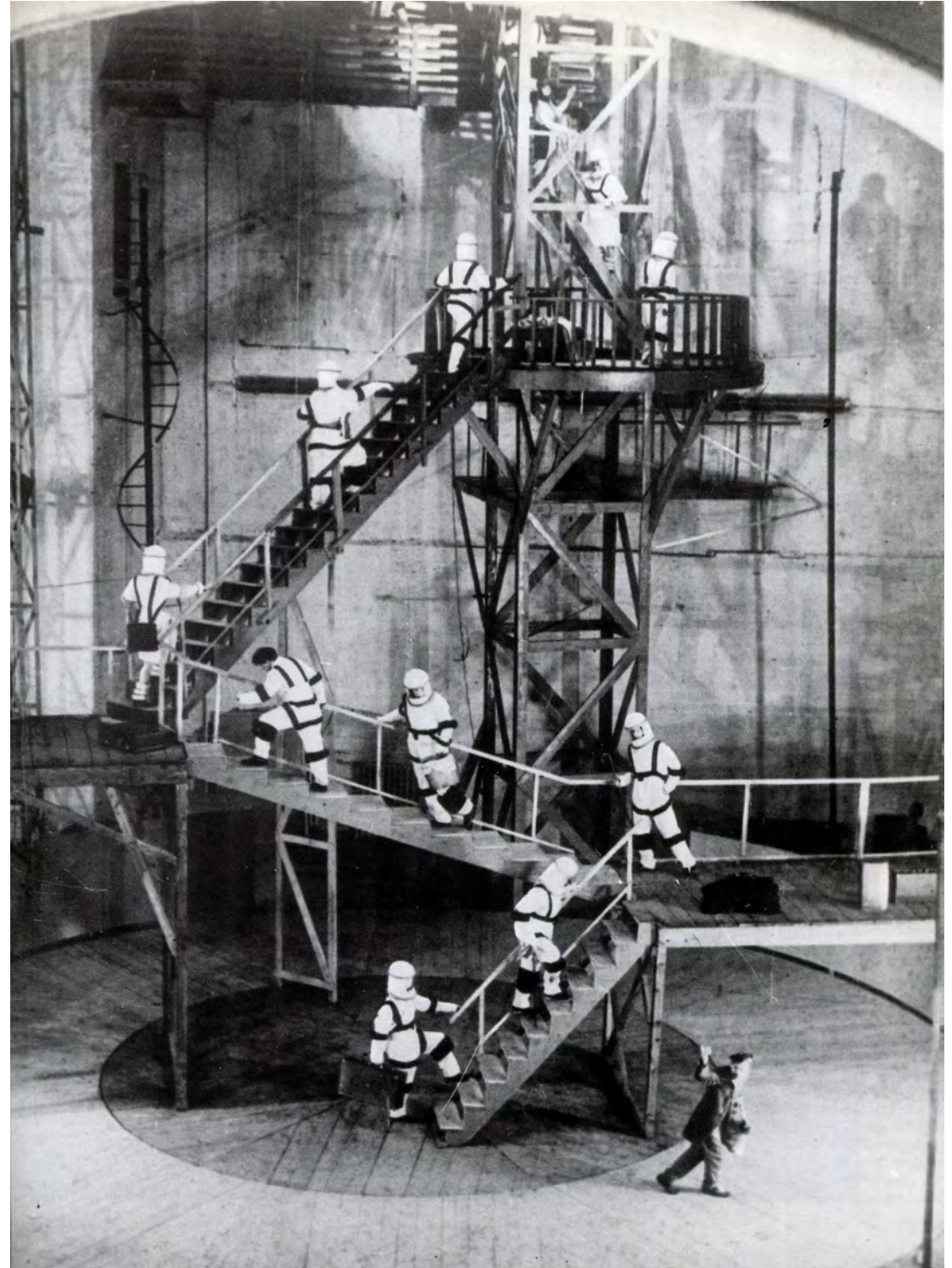


Fig.3.2.22.

Fig.3.2.20. *La Casa de Baños*, Zinaida Raikh interpretando a la mujer fosforescente y Maxim Shtraukh como Pobedonosikov, 1930

Fig.3.2.21. *La Casa de Baños*, Sexto Acto: "La máquina del tiempo está lista para partir", 1930. Dirección V. Meyerhold, Escenografía S. Vakhtángov y A. Deineka, Música Z. Raikh.

Fig.3.2.22. *La Casa de Baños*, Sexto Acto: "La máquina del tiempo está lista para partir", 1930

Dirección V. Meyerhold, Escenografía S. Vakhtángov y A. Deineka, Música Z. Raikh.

Fig.3.2.23. *La Casa de Baños*, Zinaida Raikh interpretando a la mujer fosforescente, 1930.



1931. Este proyecto, que supuso una de sus primeras realizaciones arquitectónicas en el Reino Unido, se formaliza como un espacio elíptico en cuyo interior se dispone una plataforma anular y dos rampas que se entrecruzan y permiten la circulación de pingüinos y cuidadores a los diversos niveles de la estructura<sup>28</sup>. Pese a que habitualmente se cita esta arquitectura en relación con la obra de Naum Gabo, observando a los animales desde la galería superior, resulta difícil no recordar la visión axonométrica que Meyerhold pretendía y la formalización del espacio que El Lissitzky propuso y que la censura impidió materializar.

Lo que Meyerhold y sus colaboradores no sospechaban en ese momento, es que esta cancelación sería el primer síntoma de la pérdida de favor de Meyerhold en las instancias gubernamentales, que empezaban a verlo como un elemento de desestabilización y que tendría consecuencias más severas que la cancelación de la puesta en escena de la obra de Tretiakov.

### 3.2.3. CRISIS EN EL TEATRO SOHN

*La muerte de Vladímir Mayakovski*

La crisis de repertorio en el Teatro Meyerhold a finales de los años veinte era tal que no se montó ninguna obra nueva para conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre, lo que intensificó las críticas hacia el director y su teatro. La situación desesperada del director puede comprobarse en los telegramas que dirigía a los dramaturgos, solicitando urgentemente nuevas obras:

*Moscú, Teatro de Estado Meyerhold. A Frevralski, para transmitir a Mayakovski.*

*Me dirijo por última vez a tu buen sentido. El teatro se está arruinando. Faltan obras. Obligan a renunciar a los clásicos. No estoy dispuesto a bajar nivel repertorio. Ruego respuesta seria: acerca de si podemos contar con tu obra durante el verano. Telegrafía urgentemente Sverdlovsk, Hotel Central.<sup>29</sup>*

En ausencia de un nuevo repertorio en Julio de 1928 el Teatro Meyerhold cerró sus puertas temporalmente. Meyerhold y su esposa, la actriz Zinaida Nikolayevna Raikh<sup>30</sup>, dejaron la Unión Soviética con destino a Francia, donde pasaron los cinco meses siguientes. La escasa audiencia presente en las representaciones y la ausencia de nuevo repertorio para poner en escena que fuese capaz de atraer a los espectadores, fueron los motivos de este período vacacional, mientras esperaban las nuevas obras prometidas por Erdman, Mayakovski y Selvinski. La intención inicial de Meyerhold de desplazar a parte de la compañía a Francia para realizar una gira, fue prohibida por la autoridad estatal recientemente creada para el control del arte soviético, el Glaviskusstvo<sup>31</sup>, que temerosos de que otra de sus principales figuras fuese a abandonar la Unión Soviética, incentivaron su vuelta con un subsidio estatal anual que cubriese las deudas del Teatro Estatal Meyerhold.<sup>32</sup>

Meyerhold abandonó los planes de su gira parisina y retornó a Moscú en diciembre tras superar una enfermedad que le obligó a prolongar su estancia en Niza y Vichy. A su vuelta tenía un nuevo repertorio preparado que incluía el *Suicidio* de Erdman, *El Comandante del Ejército número 2* de Ilyá Selvinski y *La Chinche* de Mayakovski, estrenada el 13 de Febrero de 1929. Meyerhold puso en marcha de nuevo su teatro, con energías renovadas.

*La crisis de repertorio ha sido completamente superada (al menos por el momento). La confianza del teatro en los principales dramaturgos experimentales de la Revolución se mantiene con firmeza.<sup>33</sup>*

La chinche se convirtió en un hito de la visión crítica con el Régimen Soviético, en la que Mayakovski se acerca a la obra de Zamiatin o Briúsov. La obra, que contó con vestuario y escenografía de Aleksandr Ródchenko y el Grupo Kukryniksi y música del joven compositor Dmitri Shostakóvich, presenta una visión del futuro utilitaria, aséptica, que generó gran controversia entre los críticos de la época: por un lado los que veían la obra como una visión futurista y tecnológica, por otra, aquellos veían una irónica crítica a los logros y objetivos del socialismo. Las propuestas de Ródchenko y Shostakóvich fueron objeto de severas críticas oficiales y del público, mientras que la interpretación realizada por Ígor Ilyínski del protagonista, Prisyppkin, fue objeto de grandes elogios.

Meyerhold montó después las obras de Ilyá Selvinski *El Comandante del Ejército número 2* y *La Casa de Baños* de Mayakovski en 1929, ambas con escenografías del joven arquitecto Serguéi Vakhtángov. Particularmente interesante fue la puesta en escena de la obra de Mayakovski basada en una serie de plataformas y escaleras con un dispositivo a modo de persiana veneciana que al desplegarse mostraba eslóganes políticos que se extendían por la totalidad del decorado. Estas consignas fueron consideradas un ataque directo a los críticos y censores del Glavrepertkom que respondieron con críticas directas y despiadadas. El público influenciado por la dureza de los ataques acogió con frialdad la obra, cuya puesta



Fig.3.2.23.

<sup>28</sup> ALLAN, John, *Berthold Lubetkin*, Londres: Merrell Publishers, 2002, pp. 68-71.

<sup>29</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, *Telegrama a Mayakovski*, 4 mayo 1928, Sverdlovsk citado en HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., p. 532.

<sup>30</sup> La actriz Zinaida Nikolayevna Raikh frecuentemente aparece con diferente grafía en su apellido, pudiendo encontrarse en publicaciones transcrito como Raih o Reich, referentes la grafía Зинаида Николаевна Райх.

<sup>31</sup> A finales de 1927 el Glavrepertkom modificó su estructura y se integró en el Glaviskusstvo, aunque mantuvo su actividad y procedimientos. Sobre estas y otras cuestiones referentes a los medios de censura en la Unión Soviética consúltese ERMOLAEV, Herman, *Censorship in Soviet Literature, 1917-1991*, op. cit., pp. 1-15.

<sup>32</sup> Esta decisión pudo haber sido motivada por el temor de que Meyerhold hubiese decidido seguir el ejemplo de Mijaíl Chéjov, amigo de Meyerhold, que había decidido emigrar en Agosto de 1928.

<sup>33</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, entrevista en *Komsolskaya Pravda*, 28/12/1928, en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., p. 230.





Fig.3.2.24.

Fig.3.2.24. Aleksandr Ródchenko, *Fotografía de Vladímir Ma-yakovski*, 1924.

Fig.3.2.25. Vladímir Mayakovski, *Conversación con el inspector de Hacienda acerca de la poesía*, 1926.



Fig.3.2.25.

en escena hubo de ser cancelada. La cancelación supuso un duro golpe para Meyerhold y fue realmente insoportable para Mayakovski, más si cabe al haber quedado ambos muy satisfechos con el montaje y al sentirse maltratados por la crítica<sup>34</sup>.

El 14 de Abril de 1930, a las diez y cuarto de la mañana, Mayakovski murió tras un disparo en su apartamento, situado en un callejón próximo a la sede central del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos, NKVD. Según la versión oficial, el poeta, de 36 años, se habría suicidado empleando el revólver que había utilizado doce años antes para su papel protagonista en la película muda *No nació para el dinero*, dirigida en 1918 por Nikandr Turkin y con guión del propio Mayakovski. Aunque se apuntó a un desengaño amoroso que, unido al bajo estado anímico del poeta, desmoralizado y profundamente desilusionado por la marcha de la política soviética y por las críticas que le dirigía la Asociación de Escritores Proletarios y el Glavrepertkom, los rumores, sin embargo, apuntaban a un asesinato por parte de los servicios secretos soviéticos. La nota de suicidio que el poeta dejó por escrito a modo de poema no contribuye a aclarar la situación:

*Como suele decirse  
“el incidente queda zanjado”.  
La barca del amor  
se destrozó contra la rutina.  
He pagado mis cuentas con la vida.  
No hace falta enumerar  
quién le hizo a quién, las ofensas mutuas.  
Hemos compartido armas y heridas  
A los que se quedan les deseo felicidad.*<sup>35</sup>

En la década de 1930, la menor iniciativa personal era susceptible de ser interpretada como una forma de disidencia que adquiriría inmediatamente un contenido político. Incluso el suicidio se consideraba “un ataque contra el Partido”<sup>36</sup>, un hecho políticamente execrable propio de personas deshonestas. Como afirmaba Stalin en 1936: “una persona llega al suicidio porque teme que todo salga a la luz y no quiere ser testigo de su propia deshonra (...). Es uno de los últimos, más arteros y sencillos medios de dejar este mundo, de escupir una última vez sobre el Partido, de traicionarle”<sup>37</sup>.

Meyerhold no se encontraba en la Unión Soviética en el momento del suicidio de Mayakovski. Tras el fracaso de *La casa de Baños* Meyerhold pretendía hacer una gira con su teatro y pasó seis semanas en Alemania, representando en Berlín, Breslau y Colonia las obras *¡Aúlla, China!*, *El Inspector*, *El bosque* y el *Cornúdo Magnífico*, con críticas variadas, pero gran acogida del público. En Mayo la compañía acudió a París, donde se realizaron diez representaciones en el Théâtre de Montparnasse a partir del 16 de Junio de 1930. El testimonio de Ilyá Ehrenburg, nos muestra el interés que despertaron las representaciones en la capital francesa, cuando afirma:

*Estaban Louis Jouvet, Picasso, Dullin, Cocteau, Derain, Baty... Y cuando la representación finalizó, esta gente, saciados de arte –uno habría pensado- y con el hábito de medir cuidadosamente su reacción, se pusieron de pie y se unieron en una ovación.*<sup>38</sup>

La compañía regresó a Moscú a finales de Junio, pero Meyerhold y Raikh se quedaron en Francia hasta Septiembre, mientras consideraban la posibilidad de realizar una gira por Estados Unidos que diese a conocer la obra del director internacionalmente y permitiese la espera hasta la aparición de nuevas obras que representar.

Meyerhold precisaba un nuevo comienzo. En primer lugar trató de buscar un nuevo dramaturgo capaz de cubrir el vacío dejado por Mayakovski. Inicialmente contó con Vsévolod Vishnevski, en cuyo talento parece confiar plenamente a juzgar por las cartas que le dirigía:

*Entre todos los dramaturgos soviéticos tienes todo el derecho a ocupar el primer lugar. Conociendo tu capacidad de trabajo, tu genuina capacidad para aprender e improvisar, estoy convencido de que tu nueva obra será todavía más destacada de lo que lo es la que estamos representando con placer ahora.*<sup>39</sup>

Sin embargo, su trabajo no cumplió con las expectativas de Meyerhold y tras *Luchando en el Oeste* y rompieron su colaboración. Enfadado con Meyerhold tras su ruptura profesional, Vishnevski se aproximó a Tairov, con el que obtuvo un gran éxito con la puesta en escena de su obra *Una Tragedia Optimista*.

Meyerhold necesitaba una nueva motivación y decidió encaminar su búsqueda hacia la arquitectura: el director inició los trámites para afrontar la construcción de un nuevo espacio teatral, moderno y dotado de todas las condiciones precisas para sus representaciones vanguardistas. En ausencia de obras dramáticas capaces de generar un nuevo estilo teatral Meyerhold dirigió su atención al espacio teatral que habría de convertirse en el desencadenante de la nueva acción escénica moderna.

<sup>34</sup> Vladimir Yermilov, miembro de la RAPP publicó el 09/03/1930 en *Pravda* un artículo que atacaba con fiereza la obra, al considerar que la obra satírica no ayudaba a apoyar la causa socialista, como el retrato positivo de la realidad soviética lo haría. *Ibidem*.

<sup>35</sup> Nota de suicidio de Vladímir Mayakovski, 14/04/1930, citada en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., pp. 229-233. Aunque estos versos se han citado hasta lo indecible, también circulaba un chiste que decía: “¿Cuáles fueron las últimas palabras de Mayakovski?”, “¡Por favor, no disparen!”.

<sup>36</sup> El propio Mayakovski escribía en La chinche de 1929: “(Suenan un disparo. Todos corren hacia la puerta.) -Muchacho: “¡Zoya Berzkina se ha pegado un tiro!” (Todos se agolpan en la puerta.) -“¡Bueno, cómo la van a poner en la célula del Partido!”” MAYAKOVSKI, Vladímir, *La chinche*, Maldoror, Vigo, 2009, p. 30.

<sup>37</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., pp. 229-233.

<sup>38</sup> Ilyá Ehrenburg citada en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., p. 242.

<sup>39</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “carta a Vishnevsky, tras el estreno de “El conflicto final”” en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., p. 245.



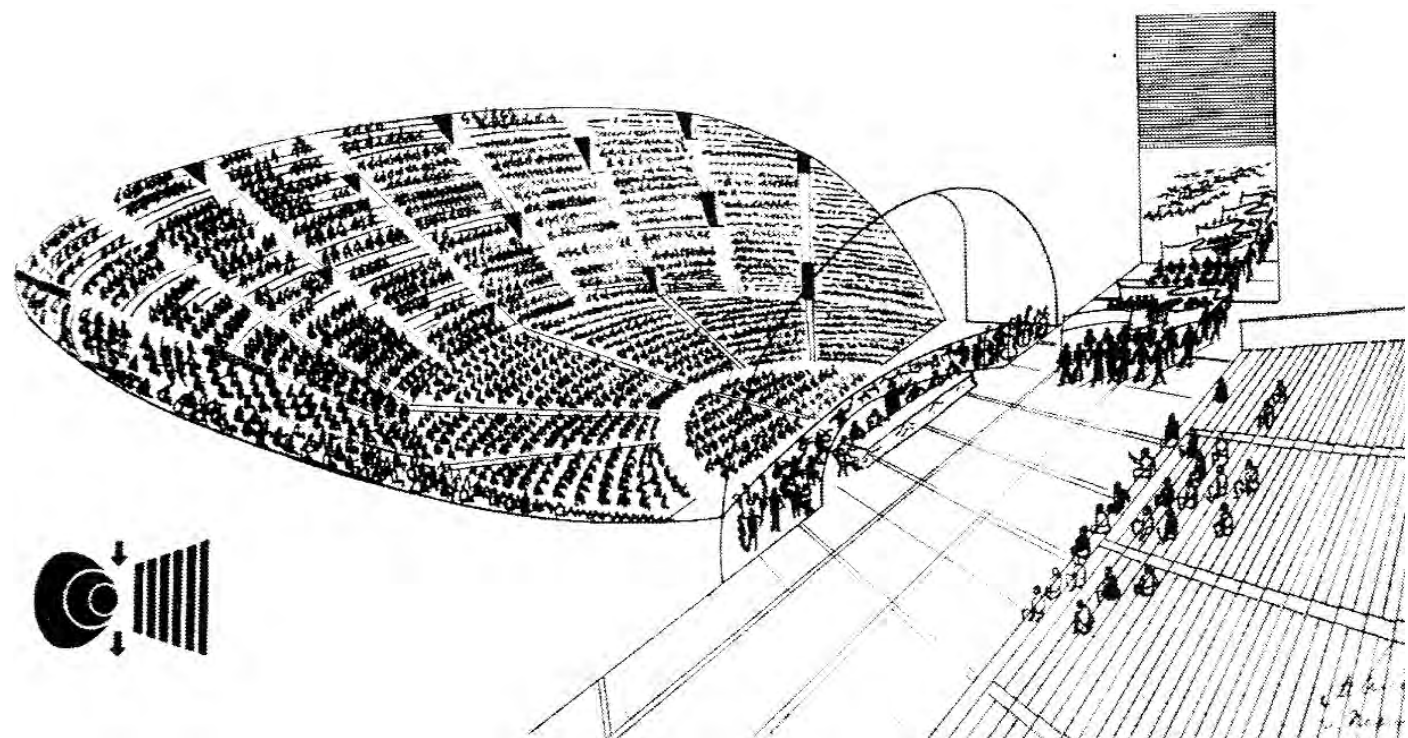


Fig.3.3.01. Moiséi Ginzburg, *Teatro Sintético*, Sverdlosk, 1931-1932.

Fig.3.3.01

## 3.3

### Concursos, 1930-1932

#### La construcción del Teatro de Masas Proletario Soviético

##### 3.3.1. EQUIPAMIENTOS SOCIO-CULTURALES SOVIÉTICOS

*“Sobre las mejoras de las empresas teatrales”*

En los años 30 la situación en la Unión Soviética había cambiado notablemente. Tras la Revolución las ideas innovadoras encontraban graves dificultades económicas y técnicas que impedían su ejecución, más allá de contadas edificaciones y montajes escenográficos. En los años 30 se plantearon concursos destinados a la construcción de edificios teatrales que buscaban la creación de un espacio polivalente de gran escala, capaz de convertirse en un centro cultural en el que reunir a la masa proletaria y difundir la propaganda estatal. El cambio de actitud estatal se plasmó en la resolución del 7 de Mayo de 1930, emitida por el Soviet de Comisarios del Pueblo de la República Soviética de Rusia y titulada *Sobre las mejoras de las empresas teatrales*, en las que se proponían medidas concretas de cara a construir teatros que contribuyesen activamente a la propagación del socialismo. El objetivo esencial de esta resolución era convertir al teatro en “uno de los medios más eficaces de desarrollo ideológico y culturización”<sup>1</sup>.

Esta iniciativa había contado con el antecedente de las edificaciones de escala intermedia destinadas a acoger funciones sociales, deportivas, políticas o culturales en equipamientos multifuncionales planificados y construidos en la segunda mitad de los años veinte. Aunque tras la Revolución de 1917 estos usos se instalaron en edificios públicos, palacios nacionalizados y viviendas preexistentes, poco a poco las necesidades funcionales dieron lugar a un claro programa funcional que buscó materializarse en nuevos edificios que incluían organizaciones sociales, espacios educativos, teatro, club, museo, biblioteca,... La razón de que estos programas se agrupasen en una edificación única, en lugar de en varios edificios independientes se debe, según Khan-Magomedov, al deseo de hacer del nuevo edificio un complejo de gran escala, que se convirtiese en el centro y emblema de la vida política y cultural proletaria<sup>2</sup>. Estos equipamientos se insertaron tanto en la trama urbana consolidada, como en nuevas áreas residenciales o zonas industriales, pero siempre con una vocación de convertirse en un referente de la trama urbana y señales distintivas del nuevo modo de vida soviético y con repercusión en la creación de la trama urbana<sup>3</sup>.

En los primeros años del poder soviético, se dedicó gran atención a la dimensión cultural de la Revolución, que fue vista como un componente esencial de la construcción del socialismo. Los clubes obreros, palacios de la cultura y del trabajo, se convirtieron en centros de agitación y educación cultural para las masas, explícitamente plasmada en la resolución del XII Congreso del Partido en el que se señalaba la tarea de que estos equipamientos se convirtiesen en “centros para la propaganda de masas y el desarrollo de la creatividad entre la clase trabajadora”.

En la segunda mitad de los años veinte el tema de los clubes obreros dio lugar, en la Unión Soviética, a una investigación que requirió gran cantidad de energía por parte de la nueva cultura arquitectónica. Las diversas organizaciones sectoriales y sindicatos realizaron múltiples concursos en los que participaron algunos de los arquitectos soviéticos más destacados. Resultan especialmente interesantes los convocados por la Asamblea de la Unión Sindical de Moscú, MGSP, que aprobó un programa de concursos para la edificación de unos ochenta edificios de este tipo entre 1927 y 1930 en Moscú y sus alrededores<sup>4</sup>. En estos concursos destacó la figura de Konstantín Mélnikov que construyó seis de ellos (*Rusakov, Gorky, Kauchuk, Frunze, Burevestnik y Dulevo*<sup>5</sup>), mostrando su excepcional capacidad para proponer espacios multifuncionales adaptables en su uso y su escala<sup>6</sup>, dando lugar a nuevas tipologías y volumetrías originales, en las que la organización interior se manifiesta con claridad en el exterior.

La cantidad de concursos y la variedad de soluciones propuestas generó un clima de confrontación competitiva entre las asociaciones y grupos profesionales. La asociación de arquitectos constructivistas, OSA realizó una “consulta entre camaradas” en su revista *SA, Sovremenniaia arkhitektura*, para la realización de un “nuevo tipo” de edificio que respondiese a las necesidades de las asociaciones culturales y educativas, que trataría de influenciar las creaciones futuras. En ella destacó el trabajo del joven Iván Léonidov, presentada también al primer Congreso de OSA en 1929, que no elaboró un simplemente un esquema compositivo, sino un programa “científico” de movilización y educación cultural. Léonidov y sus compañeros estaban plenamente convencidos en ese momento de la necesidad de establecer una clase proletaria partiendo “en primer lugar por la tarea de edificar una nueva cultura de la clase obrera con los medios

<sup>1</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., p. 33.

<sup>2</sup> El contraste buscado con las anteriores edificaciones nobiliarias referenciales en la trama urbana hizo que muchos de estos edificios tomasen el nombre de Palacios: Palacio de los Trabajadores, Palacio de las Naciones, Palacios del Trabajo, Palacios de la Cultura,...

<sup>3</sup> KHAZANOVA, Vigdarija E., “I club operai, nuove architetture per la cultura nella città soviética”, en DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROBYNA, Irina (ed.), *Ivan Leonidov 1902-1959*, Milán: Mondadori Electa, 2009, pp. 47-49.

<sup>4</sup> DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROBYNA, Irina (ed.), *Ivan Leonidov 1902-1959*, op. cit., pp. 160-165.

<sup>5</sup> SCHMIDT, Dietrich, “Dalla casa del popolo alla “scuola del comunismo. Lo sviluppo dei club operai sovietici”, en FOSSO, Mario y MERIGGI, Maurizio, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, op. cit., pp. 77-81.

<sup>6</sup> En el *Rusakov* cada uno de los tres espacios superiores puede segregarse del espacio principal que acomoda a una audiencia de 1500 espectadores. En el *Gorky* el espacio puede dividirse en dos partes de 500 espectadores cada una. En *Burevestnik* se dispusieron asientos en los laterales para poder realizar competiciones deportivas, apoyadas por los lucernarios de la cubierta,... El *Club Zuev*, consistía en una serie de cilindros intersecados muy interesante que no fue ejecutado KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., pp. 434-435.



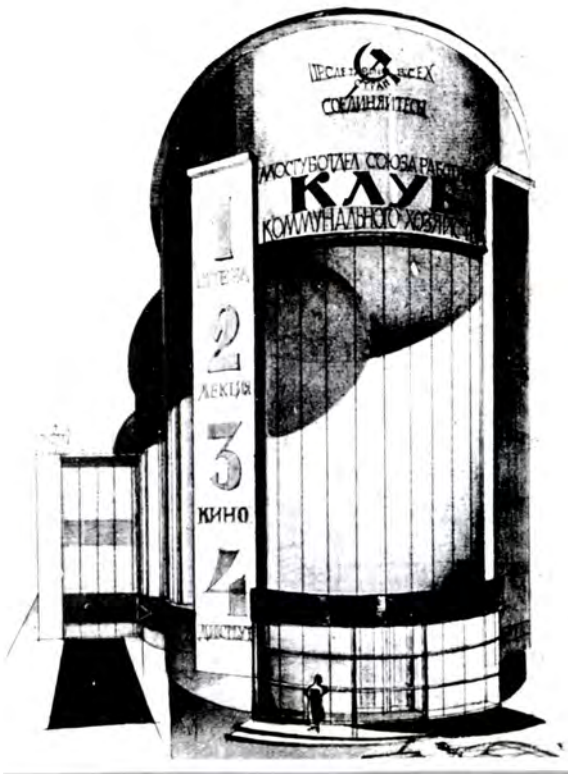


Fig.3.3.02.



Fig.3.3.03.



Fig.3.3.04.

Fig.3.3.02. Konstantín Mélnikov, *Proyecto presentado al concurso del Club de la Unión de sindicatos Zuev*, Moscú, 1927.

Fig.3.3.03. Aleksandr Ródchenko, *Club Obrero* para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925

Fig.3.3.04. Konstantín Mélnikov, *Club Rusakov*, Moscú, 1927. Proyecto por encargo del Sindicato de Transporte Municipal.

Fig.3.3.05. V. A. Schuko y V.G. Gelfreich, *Teatro y Ópera en la ciudad de Rostov*, 1930.



ofrecidos por la ciencia y la técnica moderna”<sup>7</sup>. Su propuesta se materializó en una serie de pabellones dispuestos en medio de amplios espacios verdes, que empleaban formas geométricas puras y trazados puros cartesianos en los que se intercalaban superficies circulares dedicadas a concentrar eventos de masas y manifestaciones colectivas, completando el programa de las edificaciones y que permitirían al hombre soviético el reposo y la vida en simbiosis con la naturaleza. La edificación principal, un gran auditorio de uso universal para eventos de masas y otra edificación de menor escala destinada a que alojaría el gimnasio y estadio para competiciones deportivas, ambos resueltos con cúpulas parabólicas que los relacionaba y los distinguía en tamaño, complementados por edificaciones de menor escala y volumetría cúbica.

El planteamiento, supone una continuación de su proyecto académico del *Instituto de biblioteconomía Lenin* del que mantenía el proceso conceptual, el dinamismo de la composición y las formas puras, mientras que en las volumetrías y su uso se apreciaba la influencia del *Planetario de Moscú* de M. Barsch y M. Siniavski<sup>8</sup>.

Las propuestas de Mélnikov y Léonidov son solo una muestra significativa de la multitud de propuestas realizadas para los equipamientos culturales soviéticos en la segunda mitad de los años veinte. A finales de esa década estas edificaciones empezaron a acumular gran cantidad de funciones y disposiciones organizativas, lo que hizo que progresivamente los programas se complejizasen y creciesen en escala, mientras su tipología y uso se sometían a un constante debate y empezaron a ponerse en cuestión. En los años treinta otras tipologías de mayor escala y ámbito de influencia ocuparon su lugar, aunque no puede negarse que la labor experimental desarrollada en estos edificios resultó esencial para el desarrollo futuro de la arquitectura soviética.

### 3.3.2. TEATRO DE MASAS SOVIÉTICO

*Espacios de Dramatización Colectiva*

Los clubes obreros y palacios de cultura de los años veinte dieron paso en los años treinta a la construcción de equipamientos de una escala mayor e influencia metropolitana, en los que el programa teatral asumía el protagonismo. Estos teatros destinados a la gran masa socialista se configuraban como edificaciones masivas que, partiendo de un programa inicialmente destinado a teatro, proponían un programa multifuncional derivado del desarrollado para los equipamientos obreros de escala menor<sup>9</sup>.

Al igual que ocurrió con los clubes obreros y los palacios de cultura, la experimentación e innovación fueron los ejes conductores de estos espacios, tratando de generar nuevas tipologías y soluciones espaciales capaces de responder a los requerimientos funcionales y estéticos del programa gubernamental y la nueva clase social. Las propuestas se sucedían con diseños cada vez más innovadores y osados, sobrepasando en ocasiones las auténticas capacidades técnicas y económicas de la época.

Durante el período comprendido entre 1930 y 1932, coincidente con el final del primer Plan Quinquenal, se produjo un desarrollo único en la arquitectura del siglo XX en lo referente a la definición de un nuevo tipo de edificio diseñado para acomodar el teatro de acción de masas.

La gran cantidad de concursos propuestos por el gobierno soviético reunió a las grandes personalidades del ámbito arquitectónico soviético e internacional. La necesidad de definición de una nueva tipología y lo abierto de los programas fomentó la aparición de propuestas de diferentes tendencias y estéticas, que fueron definiendo progresivamente el programa teatral soviético. La intensidad de trabajo generada se tradujo en un catálogo de soluciones funcionales y espaciales destinadas a la creación de un nuevo orden en el teatro soviético que habría de repercutir en la vida cultural y socio-política de las comunidades donde se insertasen.

*La cuestión principal del demandado tipo teatral está en el interior, en el escenario, en la acción, en la relación de los espectadores con los actores. Se califica como “teatro de masas” o “teatro proletario”. El nuevo teatro ya no debe de servir a la musa, debe de ser políticamente eficiente en la propia representación, en el informe y la demostración, en reuniones de junta y de masas, para la formación y educación de las masas. El teatro de clubes sirve en lo esencial al automatismo artístico. Sin embargo surgirán teatros de masas en cada gran asentamiento, que servirán a los propósitos dados.*<sup>10</sup>

Este fragmento del artículo escrito por Ernst Gondrom en 1932 y titulado *Der Theaterbau im neuen Russland* resulta revelador de las peculiares características de la tipología teatral soviética en relación con la investigación que en ese momento se estaba desarrollando en toda Europa. En primer lugar el teatro soviético pretendía convertirse en un medio de difusión de la propaganda estatal soviética a través de diferentes tipos de eventos. De ahí que el carácter multifuncional



Fig.3.3.05.

<sup>7</sup> KHAZANOVA, Vigdarija E., “I club operai, nuove architetture per la cultura nella città sovietica”, en DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROB’INA, Irina (ed.), *Ivan Leonidov 1902-1959*, op. cit., pp. 46-57.

<sup>8</sup> DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROB’INA, Irina (ed.), *Ivan Leonidov 1902-1959*, op. cit., pp. 160-165.

<sup>9</sup> KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit. pp. 459-480.

<sup>10</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater Raum. Visionen und Projekte...*, op. cit., p. 194.



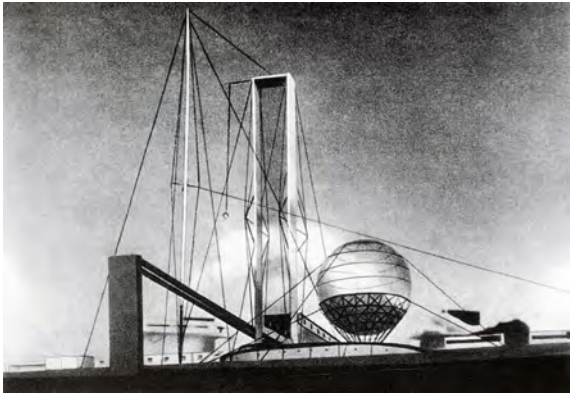


Fig.3.3.06.

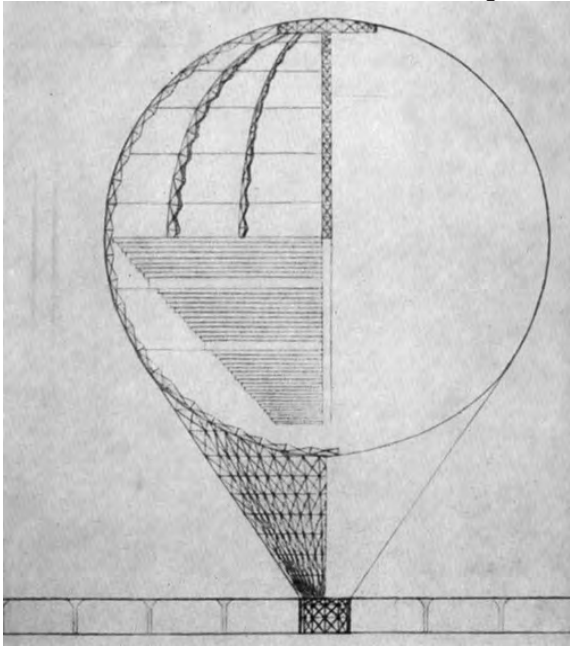


Fig.3.3.07.

Fig.3.3.06/07. Iván Léonidov, *Instituto de biblioteconomía Lenin*, Moscú, 1927. Proyecto fin de carrera. Vista de la maqueta y sección del auditorio.

Fig.3.3.08/09. Iván Léonidov, *Tipología de club nueva*, Moscú, 1928.

Fig.3.3.10/11. M. Barsch y M. Siniavski, *Planetario de Moscú*, publicado en *Sovremenniaia Arkhitektura-SA*, nº3, 1927, p. 1, bajo el título “un teatro de masas científico” y sección del proyecto de 1928.

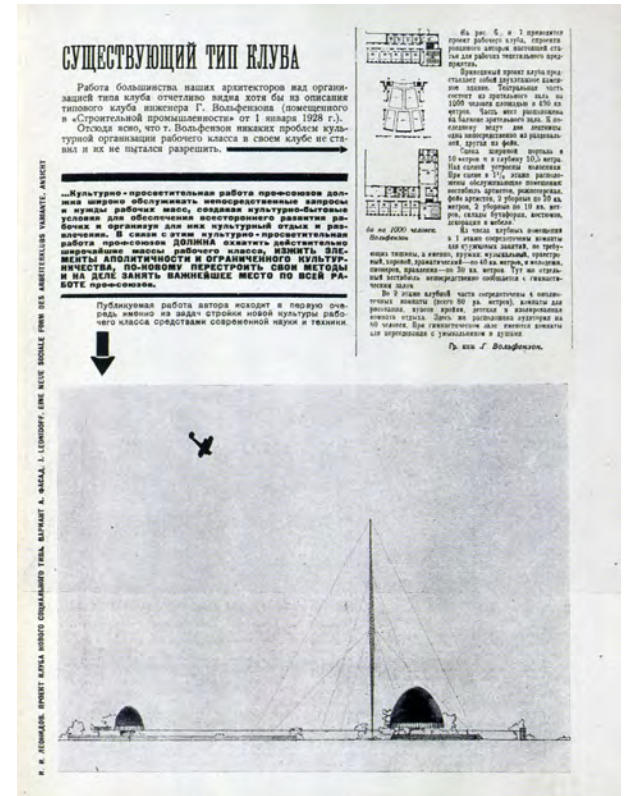


Fig.3.3.08.

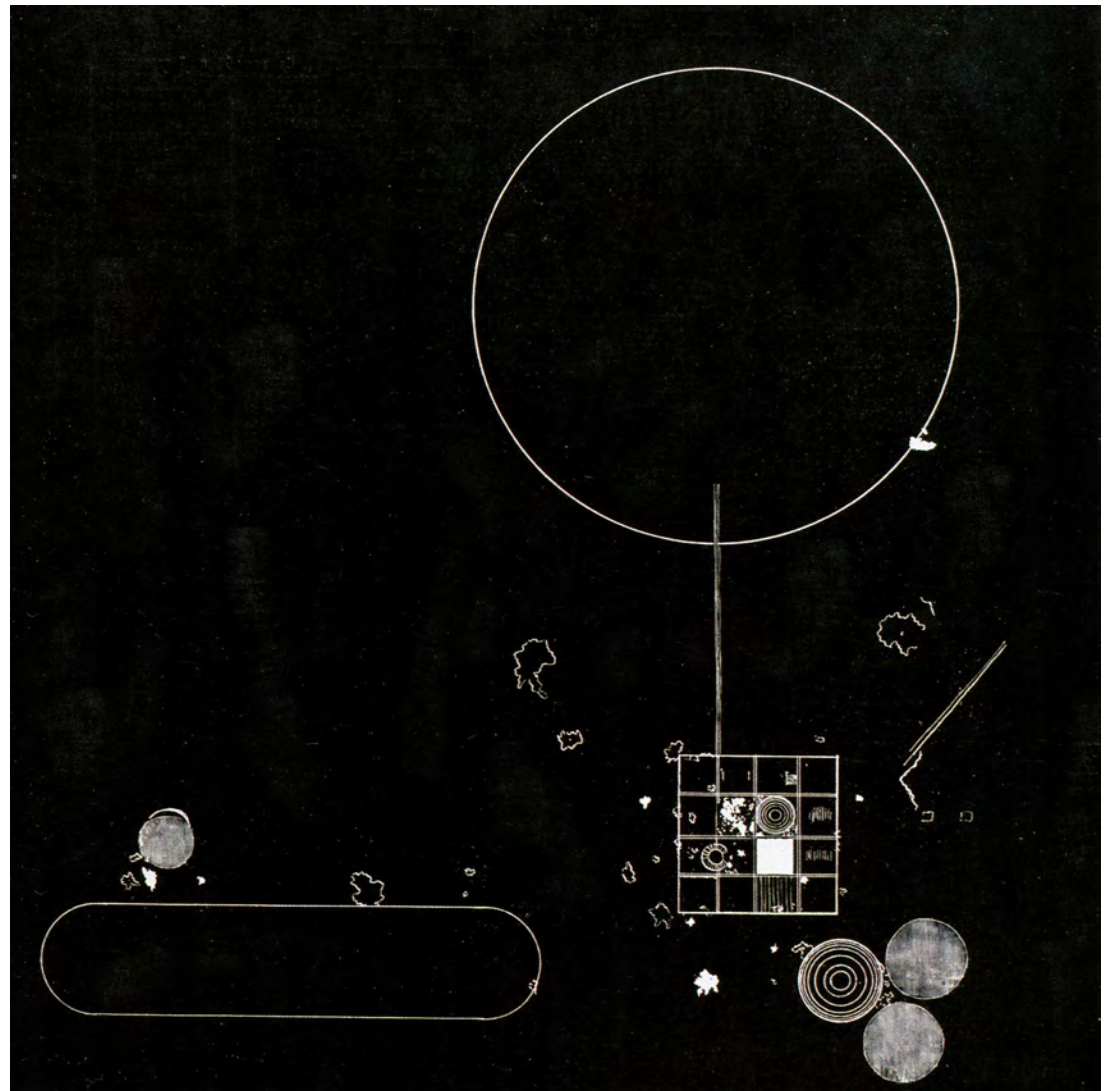


Fig.3.3.09.

requerido en los programas de los concursos de teatros proletarios destinados a alojar mítines, conferencias, desfiles, representaciones teatrales, conciertos, competiciones deportivas,... Para satisfacer semejante flexibilidad funcional, fue preciso recurrir a dispositivos capaces de permitir diferentes configuraciones espaciales y relaciones entre escena y público, muchas de las cuales tomaron como referente el proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius y Erwin Piscator.

En segundo lugar, pero en relación con lo anterior, las especificaciones dimensionales y funcionales del espacio escénico estaban claramente acotadas de cara a asignar unas condiciones uniformes que permitiesen la repetición del mismo evento en diferentes localidades. Sin embargo, el espacio destinado a la audiencia adquiriría dimensiones variables llegando en ocasiones a superar las cinco mil personas lo que le confería una proporción exagerada e hipertrófica que comprometía la solución estructural y la propia percepción de la acción escénica.

En el diseño de esta nueva tipología teatral de masas se incorporaron las experiencias de las dramatizaciones colectivas en espacios abiertos, los experimentos artísticos de los directores de vanguardia, los experimentos espaciales desarrollados por los escenógrafos, las aportaciones de los dramaturgos, las nuevas pautas de actuación, las experiencias espaciales de los clubes obreros,... en suma todas las experiencias adquiridas a través de la experimentación en los teatros profesionales y no profesionales.

A finales de los años 20 las especificaciones precisas para el nuevo tipo de edificación destinado a la realización de espectáculos el teatro de dramatización colectiva o teatro de acción de masas, estaban perfectamente definidas:

- + Gran capacidad: los concursos preveían la realización de teatros destinados a acoger a la masa proletaria de las diferentes localidades de implantación. Así los diferentes concursos plantearon aforos entre los 1500 y los 5000 espectadores<sup>11</sup>, entendidos como espacios de reunión multitudinaria y a la vez espacios de exhibición de la masa soviética unida.
- + Mecanización máxima para permitir rápidos cambios de escena y la introducción de elementos de la tecnología más avanzada de la época.
- + Flexibilidad, entendida como posibilidad de un uso multifuncional de una estructura arquitectónica flexible, asuimble por la totalidad del teatro, pero focalizado en el auditorio, con una escena capaz de acoger representaciones teatrales, mítines, congresos, espectáculos deportivos, proyecciones cinematográficas,... así como un espacio adaptable en cuanto a su capacidad y tipología para alojar a los espectadores de los diferentes eventos.
- + Rotura de la caja escénica, disponiendo un único espacio para escena y auditorio.
- + La nueva tipología estaba determinada por requerimientos artísticos y técnicos, y, a la vez, sociales e ideológicos. La nueva organización espacial de la sala debería representar la nueva realidad socio-política soviética lo que llevó a prescindir de palcos y galerías, eliminando cualquier estructuración espacial del teatro en rangos sociales, que habían sido borrados por la Revolución bolchevique. En su lugar se tendió al uso de un anfiteatro único, no estratificado, y a la accesibilidad de los ciudadanos a la práctica totalidad de espacios del teatro.

Los programas de concursos oficiales coincidían en gran medida con el programa que Meyerhold había solicitado a los jóvenes arquitectos y que parecía responder a una necesidad colectiva del teatro. Los concursos para la definición de esta nueva tipología teatral soviética congregaron a los arquitectos más destacados tanto nacionales como internacionales, tratando de generar un espacio y a la vez una imagen del nuevo orden socio-político soviético.<sup>12</sup>

Consecuentemente, el programa arquitectónico del teatro de dramatización colectiva con sus exigencias de transformación del espacio de la sala de cara a alojar representaciones teatrales, competiciones deportivas, mítines, conferencias, reuniones,... convirtió este tipo de instalación en una sala de propósito universal<sup>13</sup>.

Los complejos procesos de formación de la red general de servicio cultural de la población urbana condujeron a que, a inicios de los años 30, el teatro de dramatización colectiva comenzara a verse como el edificio principal en el sistema de edificaciones de recreación masiva. Mientras que inmediatamente tras la Revolución las manifestaciones que poblaban las avenidas rusas se convirtieron en una de las señas de identidad del nuevo orden soviético, a finales de los años veinte estas acciones de masas trataron buscaron su espacio en los clubes obreros y en los palacios del trabajo. Sin embargo, estas edificaciones tenían un ámbito de influencia limitado a un sector urbano ya que se trataba de edificaciones de escala intermedia que no permitían la congregación conjunta de la masa social proletaria. Esta circunstancia unida al reconocimiento gubernamental de la capacidad comunicativa del teatro llevaron a que, a finales de los años veinte, se clarificase un programa más ambicioso y de mayor escala que pretendía responder a la escala metropolitana rusa.



Fig.3.3.10.

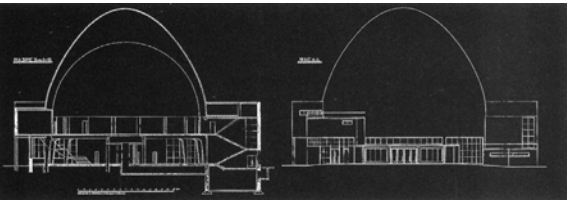


Fig.3.3.11.

<sup>11</sup> El proyecto de Rostov 2500 personas en 1930, Járkov 4000 en 1930-1931, el de Ivanovo-Voznesensk en 1931 con más de 2500 asientos, Novosibirsk 3000 en 1931, MOSPS 2500 en 1931, Sverdlovsk 5000 en 1932, o el Nemiróvich-Danchenko 1932-1933 con 1600.

<sup>12</sup> En lo referente a las especificaciones y logros de los espacios teatrales soviéticos de este período debe destacarse el artículo del arquitecto Mijaíl Barkhin, “Problemas en el desarrollo del Teatro y Edificios Club en la arquitectura soviética de los años 1917-1940” en ARNOTT, James F. et al. (ed.), *Theatre Space/Der Raum des Theaters*, Múnich: International Federation for Theatre Research. 8th World Congress, 1977, pp. 92-103.

<sup>13</sup> KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, Moscú: Editorial URSS, 2004, pp. 131-134.



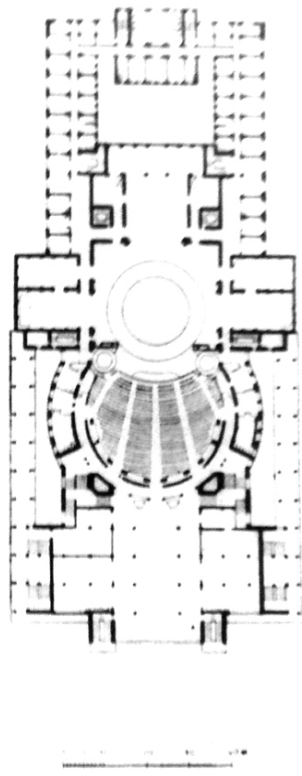
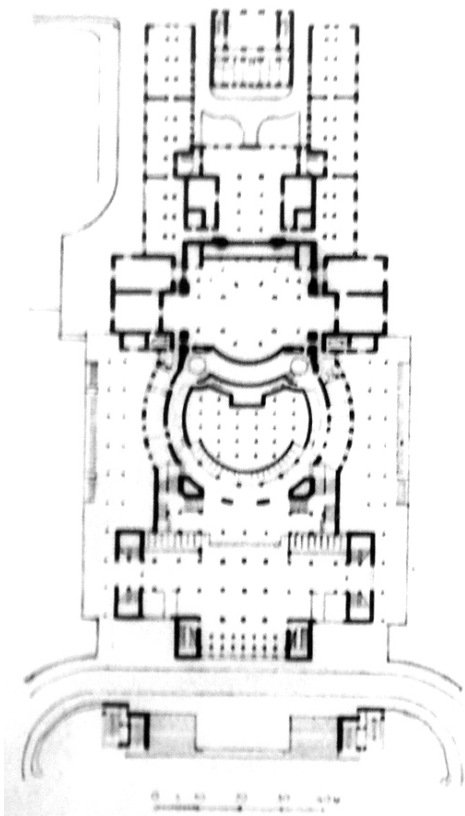


Fig.3.3.12.



Fig.3.3.13.

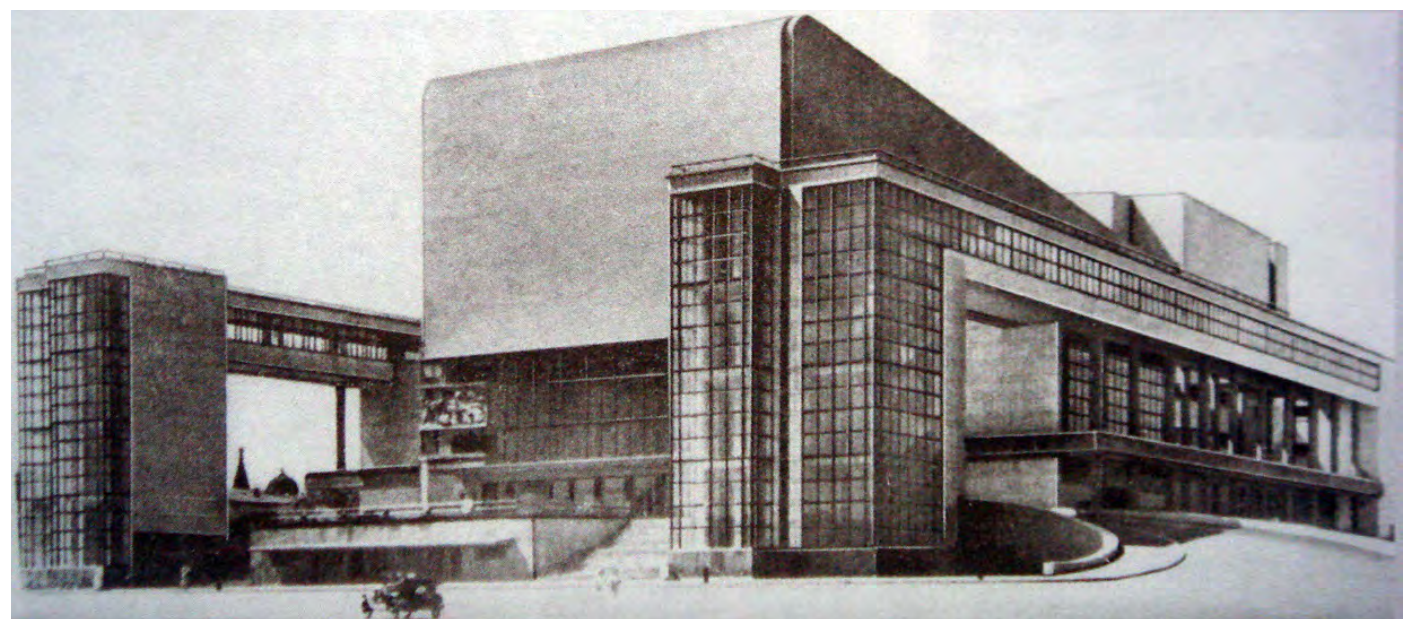


Fig.3.3.14.

Fig.3.3.12/13/14. V. A. Schuko y V.G. Gelfreich, *Teatro y Ópera en la ciudad de Rostov*, 1930.



El objetivo del gobierno de Stalin era convertir las instalaciones teatrales en centros culturales y a la vez en centros de expansión de la propaganda, control e influencia del partido, en asentamientos urbanos a lo largo y ancho de Rusia. Los concursos planteados en diversas localidades, pretendían que estos equipamientos públicos fuesen capaces de convertirse en el centro de la actividad urbana, relacionada no sólo con las necesidades de ocio y culturales, sino también sociales y políticas, convirtiendo a este equipamiento en un nodo del desarrollo urbano. Los teatros de dramatización colectiva planteaban que su entorno directo se convirtiese en un espacio público destinado a eventos, desfiles y manifestaciones colectivas al aire libre y se abriese a la ciudad. De ahí que su posición fuese completamente diferente a la que ocupaban los clubes obreros y demás equipamientos de escala intermedia, que se disponían en los barrios obreros o próximos a los centros de producción industrial. Al contrario, los equipamientos teatrales de los años treinta ocupaban posiciones estratégicas en las ciudades, tratando de abarcar e influenciar a la totalidad del enclave urbano y constituirse en una de sus referencias esenciales, sino la principal. Ernst Gondrom, también percibió la influencia urbana de estos equipamientos en su publicación de 1932. Según su opinión el teatro proletario adquiriría una relevancia en la nueva sociedad soviética que le otorgaba un lugar antaño reservado a las iglesias como lugares de congregación popular y concentración urbana:

*Rusia quiere construir su economía y cultura metódicamente, es decir, sin contar con la tradición. Por esta razón tampoco es sorprendente que la problemática acerca de la construcción de clubes y teatros surgiese con más claridad que en otros sitios. La búsqueda de lo nuevo, desgraciadamente, encuentra su expresión casi siempre en el exterior.(...) Antes era la iglesia la que ponía el acento en el paisaje urbano, hoy lo son el club y el teatro.*<sup>14</sup>

Las localizaciones de los concursos respondían a enclaves estratégicos a nivel estatal, realizándose concursos para ciudades como Rostov del Don, Járkov, Sverdlovsk, Minsk, Novosibirsk, Ivánovo, Asjabad o Moscú, a las que se pretendía dirigir la propaganda gubernamental soviética. El teatro se convierte así en un equipamiento clave, a nivel social, cultural y, también, político como espacio de congregación de la masa y como emisor de las consignas propagandísticas.

De cara a hacer visible los programas y los proyectos más destacados en relación con el objetivo de esta tesis, se analizarán las propuestas ganadoras a los concursos para el *Teatro y Ópera* de Rostov, el *Teatro Estatal de Masas para Actividades Musicales* de Járkov, el *Teatro sintético panorámico y planetario* de Novosibirsk, la *Sede del MOPS* de Moscú y el *Teatro Sintético* en Sverdlovsk.

## TEATRO Y ÓPERA DE ROSTOV

*Rostov del Don, 1930*

El primero de los concursos de ámbito nacional para un teatro de masas se publicó en 1930 y estaba destinado a la construcción de un gran equipamiento cuyos usos principales serían el *Teatro y Ópera* en la ciudad de Rostov, al sur de Rusia y próximo a la desembocadura del río Don en el mar de Azov. El programa planteaba la construcción de un auditorio para 2500 personas, una sala de conciertos para 800, espacios para exposiciones, museo teatral y locales adicionales que incluían, entre otros, guardería, estudio, club, gimnasio y salas de ensayo.<sup>15</sup>

El proyecto ganador, realizado por Vladímir A. Schuko y Vladímir G. Gelfreich, propuso como base de la composición volumétrica del edificio la ubicación de la sala menor sobre el vestíbulo de acceso a la sala principal. De cara a organizar accesos independientes a ambas que permitiesen actuaciones simultáneas se dispusieron en la fachada principal dos volúmenes de comunicaciones verticales de hormigón y vidrio que a través de dos pasarelas conducen al vestíbulo y sala de menor capacidad. El acceso al auditorio principal se produce mediante una escalinata monumental dispuesta entre las dos torres de comunicaciones, que lleva a un vestíbulo vidriado sobre el que se dispone un gran paño ciego que reforzaría la monumentalidad del conjunto y serviría para proyecciones cinematográficas<sup>16</sup> o para situar cartelería.

El proyecto asumía su condición de referente urbano y trataba de vincularse con los actos de masas programados por el partido, mediante la inclusión de una gran plaza frente al acceso y una tribuna insertada en la monumental escalinata, desde la cual se podrían realizar mítines o espectáculos.

<sup>14</sup> GONDROM, Ernst, “Der Theaterbau im neuen Russland”, citado en KONEFFKE, Silke, *Theater Raum...*, op. cit., p. 194.

<sup>15</sup> KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., pp. 459-480.

<sup>16</sup> KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op. cit., pp. 409-410.



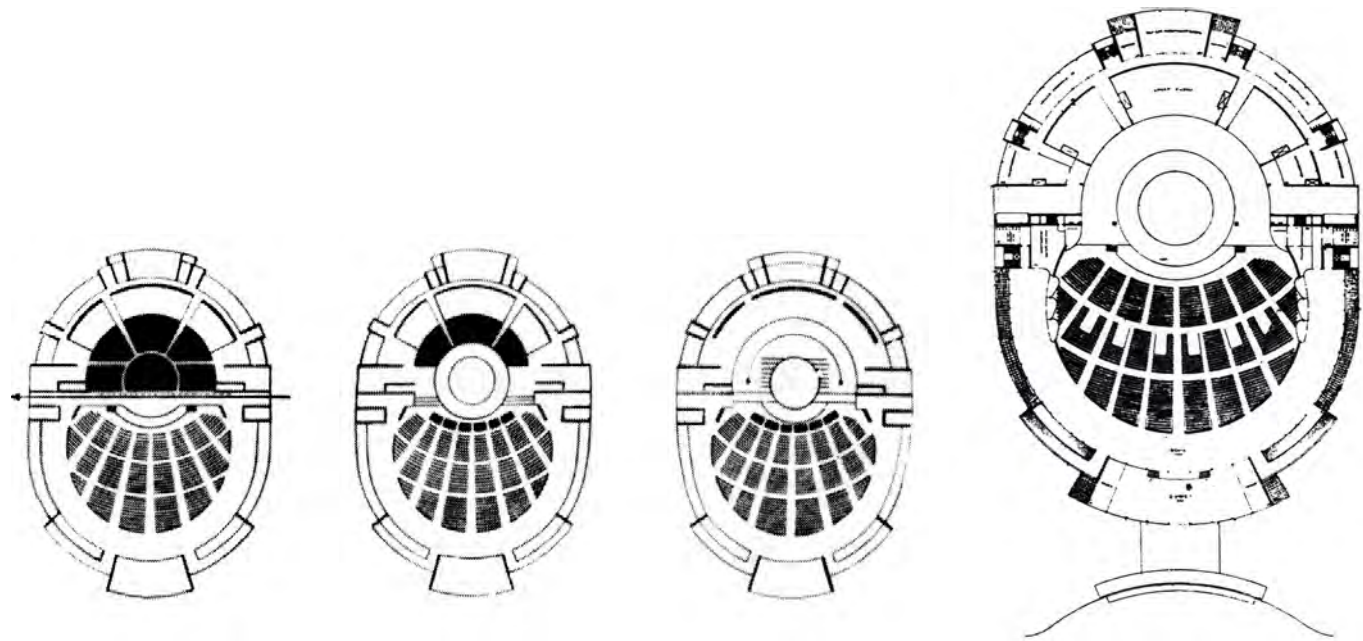


Fig.3.3.15.

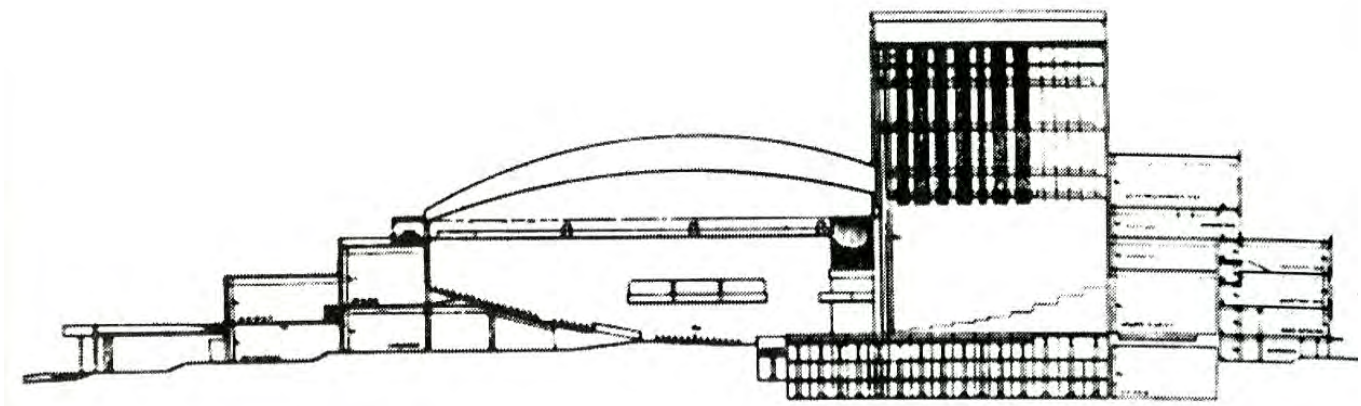


Fig.3.3.16.

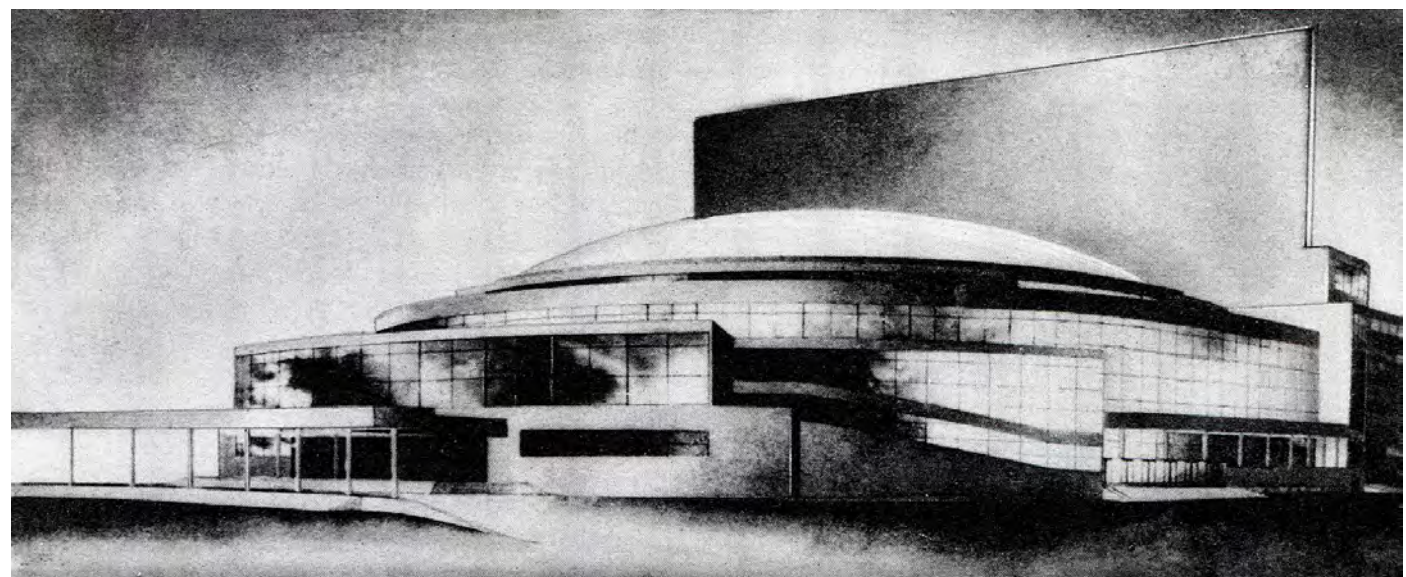


Fig.3.3.17.

## TEATRO ESTATAL DE MASAS PARA ACTIVIDADES MUSICALES

Járkov, 1930-1931

El segundo de los concursos a analizar será el primer concurso de arquitectura de ámbito internacional y estaba destinado a la construcción del *Teatro Estatal de Masas para Actividades Musicales* en Járkov, Ucrania<sup>17</sup>. El programa fue anunciado el 22 de Junio de 1930 y marcaba como fecha límite para la entrega de propuestas el 30 de Diciembre de ese mismo año. Las bases del concurso acentuaban el carácter funcional del equipamiento y solicitaban la creación de solución innovadora y contemporánea para la tipología teatral:

*(El objetivo del concurso) es encontrar la forma arquitectónica para el teatro propuesto que proporcione la mejor respuesta posible a los requerimientos contemporáneos de la actividad para la representación musical de masas y para los últimos logros del arte teatral. El diseño de la solución debe ser genuinamente nueva y original, reflejando la importancia ideológica del teatro en el desarrollo de la cultura soviética y teniendo en cuenta tanto como sea posible las tendencias actuales en la forma de los edificios teatrales contemporáneos soviéticos y extranjeros y el carácter de los auditorios y escenas actualmente existentes.*<sup>18</sup>

Las bases otorgaban gran libertad de acción a los participantes y buscaba una solución radical e innovadora capaz de afrontar el ambicioso y detallado programa que el concurso proporcionaba: aforo para 4000 espectadores, capacidad de transformación espacial de escena y auditorio para adaptar su uso a diferentes tipos de actividades (representaciones teatrales, conciertos, festejos populares, acciones políticas, eventos deportivos, circo, propaganda, cine, desfiles...), incorporación de la última tecnología,...

El concurso contaba con dos modalidades independientes. Por una parte un concurso internacional abierto y, en paralelo, otro por invitación en el que se participaron seis equipos de la Unión Soviética.

A la convocatoria abierta concurrieron 142 propuestas, de las que 85 provenían del extranjero: sesenta y ocho de Alemania, cinco de Suecia, cinco de Italia, cuatro de Japón y tres de Estados Unidos, entre las que se encontraban personalidades de la vanguardia arquitectónica como Walter Gropius, Marcel Breuer, Hans Poelzig, Bruno Taut, Norman Bel Guedes,... El concurso se convirtió en uno de los hitos en el ámbito del diseño teatral y dio lugar a una gran cantidad de proyectos originales e interesantes. Los premios fueron para Alfred Kastner de Estados Unidos, el arquitecto croata Zdenko Strizic y el Instituto Glavproekt de Ucrania. Las propuestas del alemán Walter Gropius, el japonés Rentchitchiro Kavakita y el estadounidense Norman Bel Geddes, entre otros, recibieron menciones honoríficas.

En el concurso cerrado resultó ganadora la propuesta de los hermanos Vesnín que propusieron un gran anfiteatro con capacidad para 4000 localidades ante un espacio escénico mecanizado y adaptable que permitía múltiples combinaciones. Entre ellas se encontraba la posibilidad de alojar a otros 2000 espectadores, enfrentados al anterior anfiteatro, lográndose un esquema de circo con pista central, que sería la inspiración de muchos diseños posteriores. La configuración variable propuesta por los Vesnín se presenta como una versión simplificada del *Teatro Total* de Walter Gropius, permitiendo obtener las tres configuraciones espaciales clásicas<sup>19</sup>. La memoria del proyecto ganador hacía especial mención a esta posibilidad espacial:

*Nos planteamos la tarea de encontrar una técnica de diseño del teatro en la que el auditorio y la escena constituyeran una sola sala en el espacio, que pudiera transformarse y servir para dramatizaciones musicales colectivas, fiestas y grandes reuniones... Los autores otorgaban a la transformación de la sala un significado especial, considerando necesario brindar al teatro la posibilidad de ejecutar no solamente las presentaciones existentes, sino también ofrecer nuevas posibilidades de utilizar la escena y el teatro. En el teatro se pueden llevar a cabo grandes celebraciones, el paso de manifestaciones por el prosenio comunicado con las calles mediante rampas... En estos casos, levantando los elementos respectivos y utilizando émbolos, la escena se transforma en el lugar para el presidium y en un anfiteatro, el cual está cubierto con una carpa y tiene capacidad para 2000 personas (véanse los dibujos de transformación de la escena). En estos dibujos se muestra asimismo la posibilidad de conversión de la escena en arena circense.*<sup>20</sup>

La volumetría exterior reflejaba la composición volumétrica interior, en el que el gran volumen del auditorio se envolvía mediante un vestíbulo acristalado que permitían la percepción desde el exterior de la compleja volumetría interior y se cubría mediante una cúpula, en contraste con el volumen opaco y masivo de la caja escénica.

*En el proyecto del Teatro Musical de Járkov pretendíamos que los diferentes volúmenes del edificio fuesen visibles en el exterior del edificio, en lugar de esconderlas en un volumen geométrico común. Por fuera el edificio no se reduce a un cuerpo geométrico sencillo, sino a un organismo arquitectónico complejo, que es un reflejo real de su estructura interior.*<sup>21</sup>

De entre todas las propuestas premiadas, fue la de los hermanos Vesnín la seleccionada para un posterior desarrollo y construcción. Los Vesnín se encontraban así ante una gran oportunidad de materializar sus concepciones arquitectóni-

<sup>17</sup> Acerca de este proyecto resulta especialmente interesante la información de las publicaciones siguientes: COOKE, Catherine y KAZUS, Igór, *Soviet Architectural Competitions 1920s-1930s*, Londres: Phaidon Press Ltd, 1992, pp. 50-57; KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op. cit., pp. 133 y 402; KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., p. 477.

<sup>18</sup> Programa del concurso internacional para el proyecto del Teatro Estatal de Ucrania de dramatización musical colectiva. Járkov, 1930, p. 43. En COOKE, Catherine y KAZUS, Igor, *Soviet Architectural Competitions 1920s-1930s*, op. cit., p. 51.

<sup>19</sup> La similitud entre ambos proyectos no se acaba ahí, ya que la configuración del auditorio, la sección y la apariencia exterior del teatro guardan similitudes con el proyecto del alemán y permiten medir la repercusión de la propuesta en el período de entreguerras.

<sup>20</sup> VESNÍN, Aleksandr, VESNÍN, Víktor y VESNÍN, Leonid, “Memoria del proyecto”, en *Arquitectura Soviética*. Moscú: 1931 nº 1-2, p. 112, citado en KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op. cit., pp 401-402

<sup>21</sup> Aleksandr Vesnín citado en KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op. cit., p. 402.



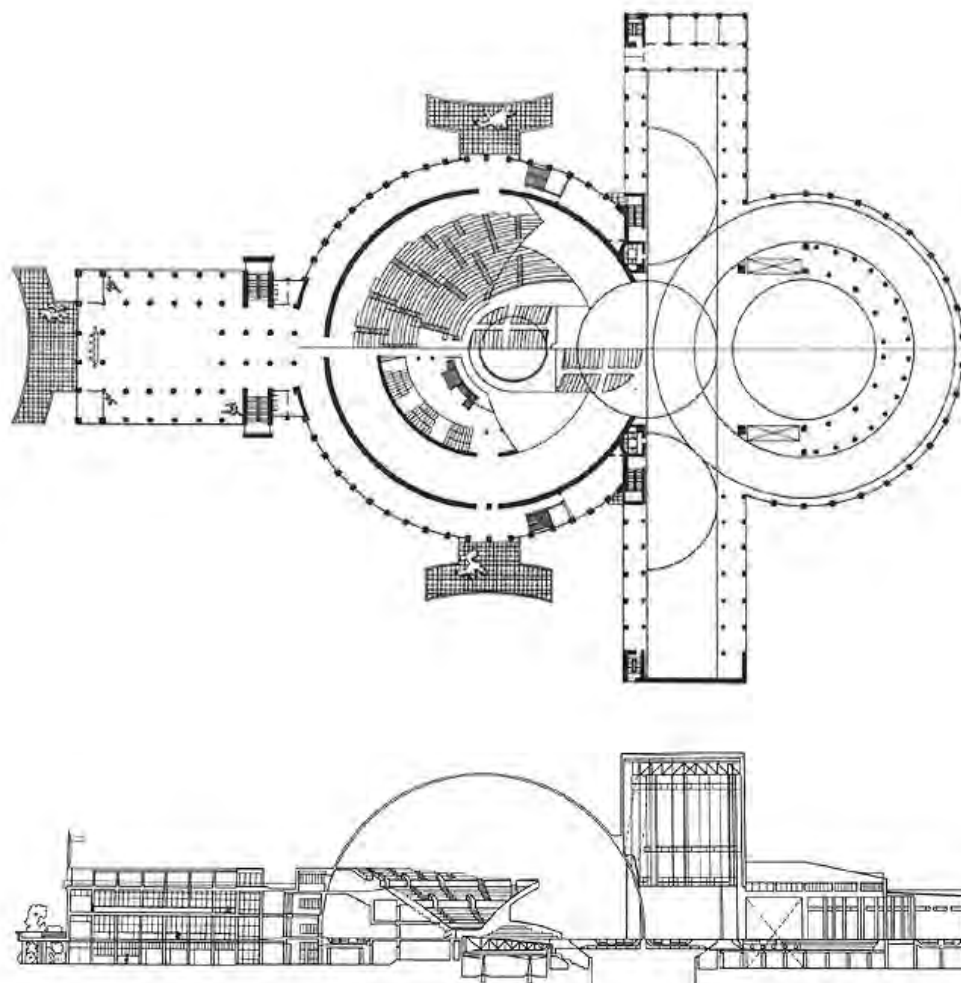


Fig.3.3.18.



Fig.3.3.19.



Fig.3.3.20.

Fig.3.3.18/19/20/21. A. Grinberg y M. Kurilko, *Teatro Sintético Panorámico-Planetario*, Novosibirsk, 1931.

cas, ya que hasta el momento la mayoría de sus influyentes proyectos como el *Palacio del Trabajo de Moscú*, la *Sede del periódico Leningrádskaya Pravda* o el *Edificio para la Sociedad Arcos de Moscú* no habían sido ejecutados<sup>22</sup>.

**TEATRO SINTÉTICO PANORÁMICO-PLANETARIO**

*Novosibirsk, 1931*

En 1931 se lanzó el concurso para la realización de un *Teatro sintético panorámico-planetario* en Novosibirsk<sup>23</sup> con capacidad para 3000 espectadores, destinado a convertirse en el equipamiento más importante de Siberia y conocido coloquialmente como el “Coliseo Siberiano”. La propuesta ganadora fue diseñada por Aleksander Grinberg y Mijaíl Kurilko, siguiendo en gran medida un modelo teatral tipo que Kurilko había desarrollado anteriormente.

La magnitud del plan de construcción de teatros de masas a lo largo y ancho de la Unión Soviética, pronto se mostró como una tarea difícilmente asumible si se pretendía asumir como una colección de proyectos singulares e individuales. Los plazos de los concursos y la construcción de los teatros como piezas singulares retardarían la ejecución de los mismos, por lo que se planteó la definición de modelos tipo, capaces de implantarse en distintas localizaciones y con diferentes escalas, pero manteniendo unas dimensiones y características uniformes en la caja escénica, para que las producciones pudiesen llevarse de gira y montarse sin necesidad de adaptar las producciones.

El modelo de Mijaíl Kurilko partía de una geometría circular y los movimientos de rotación y traslación como generatrices de la funcionalidad del conjunto. En planta el conjunto se traduce en dos espacios circulares de diferente diámetro, enfrentados y separados por un prisma rectangular. En sección el conjunto adquiere una mayor variedad formal al traducirse los espacios circulares en una cúpula en el caso del mayor de los espacios en el que se aloja el auditorio, un cilindro para la caja escénica y un volumen prismático rectangular que actúa como caja escénica y que aloja los equipamientos escénicos y técnicos.

El espacio cupulado de mayor tamaño retoma el funcionamiento del *Teatro Total* de Gropius y pudiendo adaptar su funcionamiento por su capacidad de rotar, elevarse y desplazar una plataforma circular que podría actuar como escena central, proscenio o como ampliación del anfiteatro del auditorio, quedando entonces la escena situada en el interior de los espacios prismático y cilíndrico. El proscenio podría cerrarse con una pantalla cóncava permitiendo completar la totalidad de la cúpula. Sobre ella se proyectarían imágenes provenientes de un proyector situado en el centro del espacio y que convertiría la cúpula en una pantalla tridimensional de proyección, lo que permitiría su uso como planetario panorámico, similar en su funcionamiento al *Planetario de Moscú* de M. Barsch y M. Siniavski. El proyecto incorpora también una plataforma anular giratoria como la que había propuesto Oskar Strnad para su *Ringtheater*, en torno al anfiteatro inclinado, permitiendo realizar cambios de escena bajo la parte inclinada del anfiteatro.

El prisma rectangular alargado que aloja la caja escénica, permite el acceso desde sus extremos de equipamiento escénico y técnico así como acceso para manifestaciones y desfiles que se introducirían de esta manera en el teatro. Una plataforma circular divisible permite cambios de escena y diversas configuraciones escénicas, así como el montaje en diferentes puntos de las salas de escenografías complejas.

El volumen cilíndrico consta de una plataforma anular perimetral y una plataforma circular central, ambas giratorias, que permiten la disposición de equipamiento escénico para las representaciones o para apoyo técnico de los demás dispositivos teatrales, así como su uso independiente para pequeños montajes, ensayos,...

La suma de todos estos dispositivos, que formaban parte del modelo universal de Kurilko y que se incluyeron en la propuesta ganadora del concurso, se basaba en la búsqueda de la máxima flexibilidad en el uso del espacio, pudiendo adaptarse a representaciones teatrales, mítines, desfiles, prácticas deportivas,...<sup>24</sup>

**SEDE DEL SINDICATO DEL SOVIET REGIONAL DE MOSCÚ, MOSPS**

*Moscú, 1931*

El concurso para el diseño del edificio teatral destinado a ser la sede del MOSPS<sup>25</sup>, el Sindicato del Soviet Regional de Moscú, que tuvo lugar en 1931<sup>26</sup> requería un auditorio multifuncional para 2500 personas, dotado de la máxima flexibilidad y mecanización. Este concurso, al que concurrieron brillantes propuestas como la de Nikolái Ladovski<sup>27</sup>, contó con una de las más interesantes aportaciones a la investigación, obra de Konstantín Mélnikov.

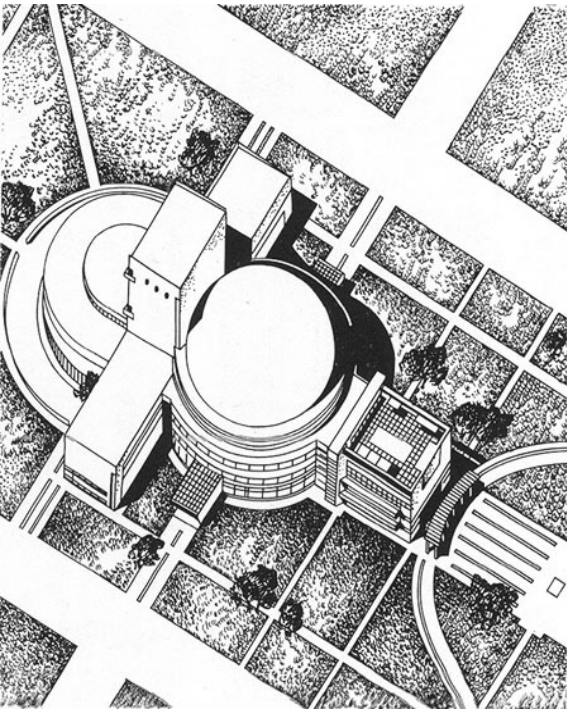


Fig.3.3.21.

<sup>22</sup> A principios de los años treinta muy pocos edificios proyectados por los Vesnín habían sido realizados, pudiendo destacarse los *Grandes Almacenes Mostorg* o el edificio para la *Estación Hidroeléctrica Dniéper*.

<sup>23</sup> Acerca de este concurso resultan interesante las publicaciones: KHRIPUNOV, Yuri D. et al., *Arquitectura del teatro soviético*, op. cit.; KONEFFKE, Silke, *Theater Raum. Visionen und Projekte...*, op. cit., pp. 193-201; KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., p. 478.

<sup>24</sup> Esta propuesta supone una acumulación de propuestas técnicas y escénicas de las décadas anteriores, incorporando telar tradicional, el escenario giratorio de Lautenschläger, la proyección total de Gropius, los anillos giratorios de Hermann Dernburg –dos círculos superpuestos-, Oskar Strnad –anillo en torno a la sala de espectadores- o Szymon Syrkus –dos anillos con rotaciones en sentidos inversos-. Esta acumulación de soluciones supuso la apertura a múltiples posibilidades de actuación de obras tradicionales o novedosas, suponiendo la adaptación total del espacio a las solicitudes del espectáculo.



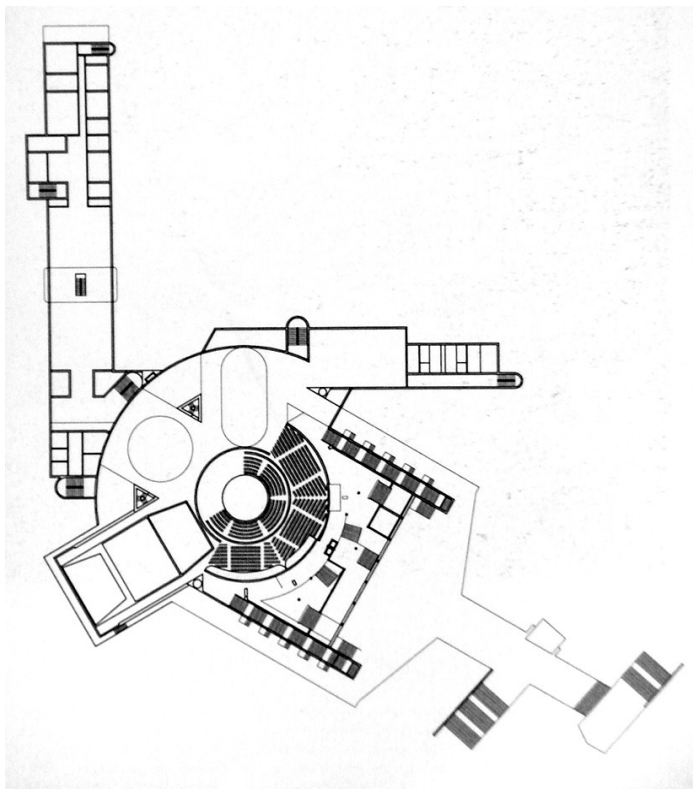


Fig.3.3.22.

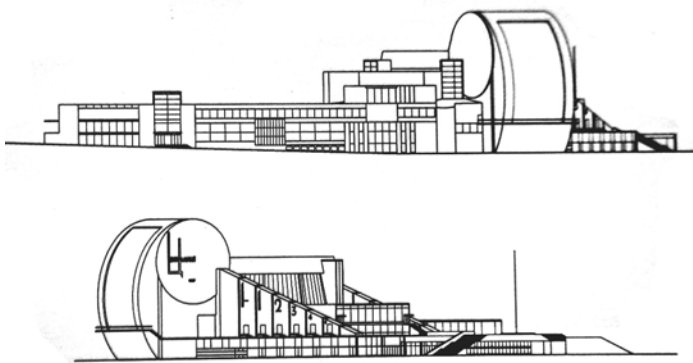


Fig.3.3.23.

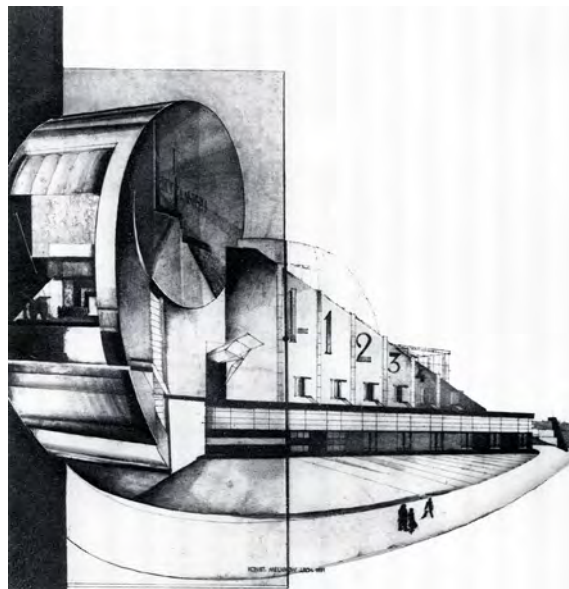


Fig.3.3.24.

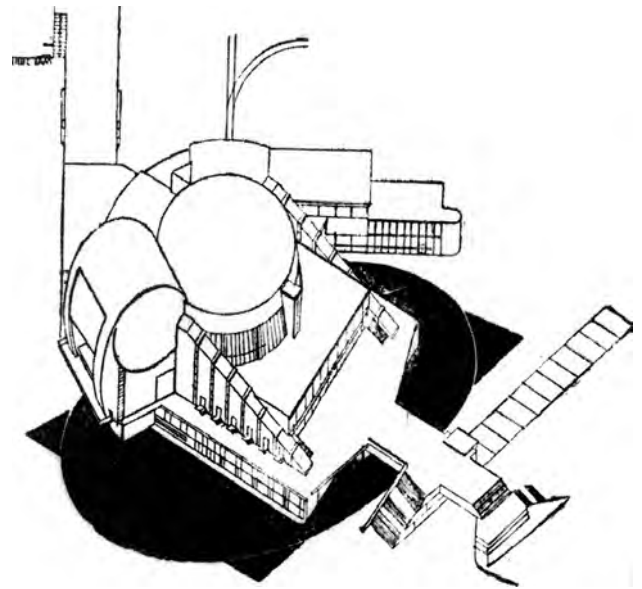


Fig.3.3.25.

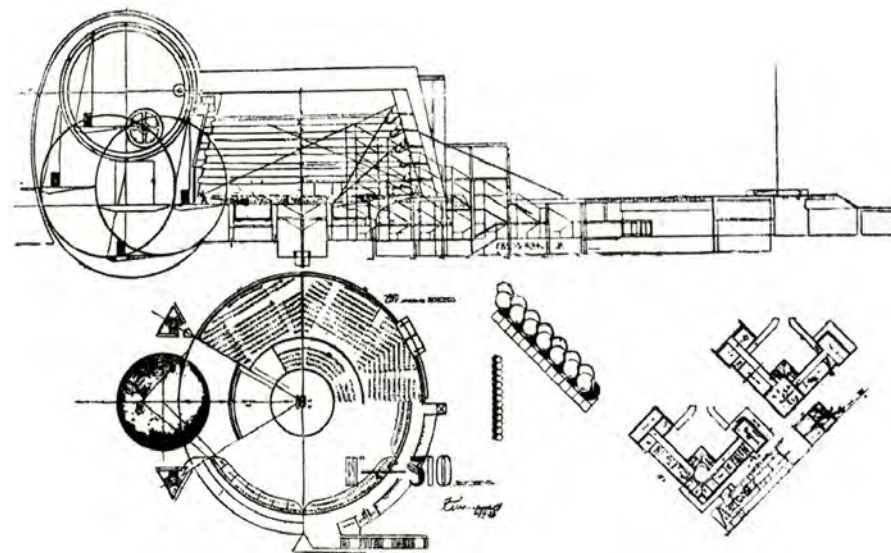


Fig.3.3.26.

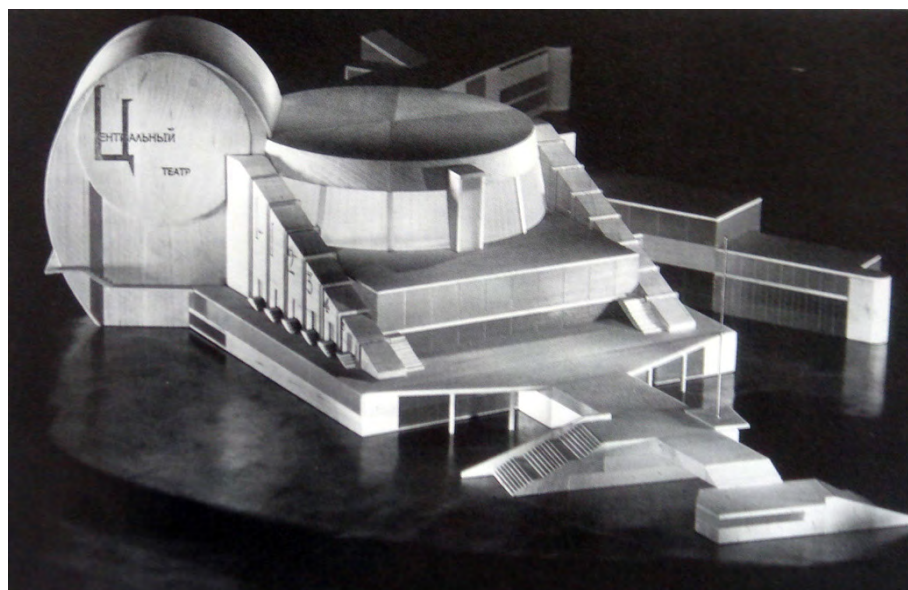


Fig.3.3.27.

Fig.3.3.22/23/24/25/26/27/28. Konstantín Mélnikov, *MOPS*, Moscú, 1931. Planimetría y maqueta realizada por S. Birk, F. Friedrich y L. Heilmeyer.

Fig.3.3.28. Nikolái A. Ladovski, *MOPS*, Moscú, 1931.

El proyecto de Mélnikov parte de su experiencia en el diseño de los Clubs Obreros de Moscú y su concepción dinámica de la arquitectura, que encuentra en el edificio teatral un excelente medio de expresión. Para el arquitecto ruso el teatro es también un arte dinámico, lo que le llevará a diseñar un mecanismo que trata de potenciar el dinamismo de la acción escénica. En su dispositivo teatral todos los elementos serán susceptibles de estar sometidos a algún tipo de desplazamiento físico que se verá potenciado por el dinamismo que aportarán la iluminación y las proyecciones, tal y como se precisa en la memoria del proyecto:

*El teatro: como si el cine no nos hubiese alterado suficientemente con las ilusiones naturalistas, el teatro las acentúa e intensifica, lo que nos deja petrificados, heridos, destrozados, mudos con su artificiosidad punzante. (...) El objetivo del espectáculo teatral moderno será presentar acciones dinámicas, dotadas de un ritmo increíble (...).*  
*La construcción del teatro es todavía un tema apenas enunciado. El teatro ha carecido de una única concepción, unitaria y rígida, para poder expresar de manera suficiente los ideales del mundo moderno, de manera que el espectador, por encima de su deseo personal, se sienta penetrado por la acción escénica, junto a los demás espectadores sentados junto al él.*  
*El teatro debe resultar persuasivo para todos sus usuarios (...). El núcleo de la arquitectura de mi proyecto es la consideración del teatro como arte dinámico: el artista en movimiento, su voz en movimiento, la acción cambiante. La luz es movimiento, capaz de llevar a los espectadores al teatro, incluso el espectador debe estar en movimiento.*<sup>28</sup>

El proyecto de Mélnikov busca la máxima flexibilidad del espacio interior del teatro, basado en la completa mecanización del edificio. La escena tripartita, localizada en un extremo del conjunto, aglutina tres escenarios con tamaños, formas y posibilidades de movilización e intercambio diferentes: en primer lugar la escena circular central es capaz de rotar permitiendo cambios de escena rápidos; en segundo lugar, a uno de sus lados se sitúa una escena más alargada con diversos niveles que se desplazan verticalmente accediendo a la cota del escenario; en tercer lugar y al otro lado se dispone una gran rueda giratoria de eje horizontal, destinada a alojar plataformas intercambiables a modo de noria. Mélnikov aglutinó en su dispositivo múltiples mecanismos destinados a expandir las posibilidades de la escena y facilitar la velocidad de cambio de escena, capaz de sugerir “efectos sorprendentes que rayan lo imposible”:

*Para el cambio rápido de los montajes escénicos, así como para lograr una mayor variedad de éstos, se han proyectado escenas con rotación horizontal, una escena con dispositivos acuáticos y un tanque de agua... Tenemos toda la diversidad de acciones teatrales, alta velocidad de cambio de decorado y su sustitución por otros decorados con efectos sorprendentes que rayan lo imposible...*  
*Al cambiar las escenas, la orquesta, junto con los lugares centrales del patio de butacas, giran alrededor de la arena-escena central a fin de que el director siempre pueda ocupar durante el espectáculo una posición en el eje de cualquiera de las tres escenas, y así asegurar buenas condiciones de visibilidad para los espectadores.*<sup>29</sup>

Al movimiento de los dispositivos escénicos habría de sumarse el del propio auditorio, insertado en un cono truncado y capaz de rotar en torno a un eje vertical que permitiría focalizar la atención del público en cualquiera de las tres escenas. Este cono alojaría una platea dispuesta en torno a un espacio central circular que puede ser destinado a área escénica o patio de butacas, contribuyendo a la adaptabilidad del esquema. En altura y distribuidos en siete diferentes niveles escalonados siguiendo la geometría del cono, se disponen palcos corridos que alojarán al resto de la audiencia, ofreciendo nuevos puntos de vista de la acción escénica:

*El teatro del futuro supone una emoción fuerte, veloz y sobrenatural para los espectadores. Para dirigirles hacia las tres escenas, el gigantesco cono de la sala está proyectado de tal modo que en lugar de ofrecer un movimiento progresivo ofrece una rotación. Desde el punto de vista de las posibilidades técnicas esta forma mecánica es mucho más simple en la eficacia que en el uso. El tronco de cono de la sala coloca los puestos de los espectadores en forma de hoz con la concavidad opuesta a la escena. El equipamiento de la escena, tripartita, determina la clasificación del movimiento mecánico: lineal, circular y vertical. Rapidez, abundancia, variedad de cambio de escena –tres puntos cardinales de la actividad teatral. La elevación del mecanismo, así como la envolvente, nos permiten un cambio rápido de la escena, y, en consecuencia, de la situación escénica, mientras el mecanismo de rotación presenta con rapidez a los espectadores un número N de escenas encadenadas una junto a otra. Es mejor evitar construir un teatro si no se tienen a disposición escenas que son la vida del teatro (...), y aparecerán de nuevo, cuando se sepa que existe un teatro capaz de esta realidad fantástica.*<sup>30</sup>

La composición volumétrica propuesta responde a un esquema mecanicista y funcionalista, tratando de construir una auténtica máquina escénica capaz de asumir multitud de configuraciones. La volumetría exterior es el resultado directo de la volumetría interior aunque, sin embargo, la articulación de volúmenes tan dispares resulta un tanto caótica y se ve perjudicada, a mi entender, por las monumentales escaleras y volúmenes de comunicaciones que recorren las terrazas generadas en las cubiertas de los volúmenes de acceso.

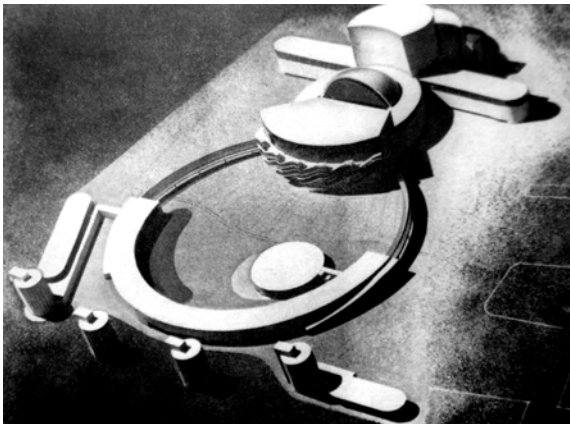


Fig.3.3.28.

<sup>25</sup> Sobre este concurso consúltese FOSSO, Mario y MERIGGI, Maurizio, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, op. cit., pp. 258-261; KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op.cit., pp. 411-412; KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., pp. 470-478.

<sup>26</sup> Existe cierta confusión con la fecha de celebración del concurso y, por ello, de la elaboración de los proyectos. Khan-Magomedov en su obra *Pioneers of Soviet Architecture* lo fecha en 1932, mientras que, el mismo autor, en *Las Cien Obras Maestras del Vanguardismo Arquitectónico Soviético*, con fecha de edición posterior, se fecha la realización del proyecto en 1931 y su publicación en *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca* en 1931.

<sup>27</sup> El proyecto de Nikolái A. Ladovski propone un planteamiento urbano muy ambicioso, fragmentando el programa del teatro en diversos volúmenes que se disponen en torno a una plaza circular desde donde se accede a los diferentes volúmenes. Este proyecto muestra la clara vocación del teatro de generar espacio público urbano, como lugar de reunión, actuación y manifestación colectiva. El interior del teatro de forma circular se plantea con un único espacio para escena y auditorio, resuelto a modo de anfiteatro, con asientos individuales giratorios. La sala consta de una plataforma circular giratoria, en la que se encuentra el proscenio, de manera que podría disponerse en una posición central modificando la configuración espacial del teatro o incluso inundarse para acoger representaciones que lo requieran o espectáculos deportivos. El espacio teatral incorporaba todo tipo de equipamientos técnicos, incluso plataformas colgadas de la cubierta para incorporar espacios de actuación a diferentes alturas. Acerca de éste proyecto consúltese KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., p. 478.

<sup>28</sup> MÉLNIKOV, Konstantín, “Memoria del proyecto” en FOSSO, Mario y MERIGGI, Maurizio, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, op. cit., p. 258.

<sup>29</sup> MÉLNIKOV, Konstantín, “memoria del proyecto”, *Construcción Moscú*, Moscú: 1932, nº7, pp. 16-17 en KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op.cit., pp. 133, 402.

<sup>30</sup> MÉLNIKOV, Konstantín, “memoria del proyecto”, op. cit., p. 258.



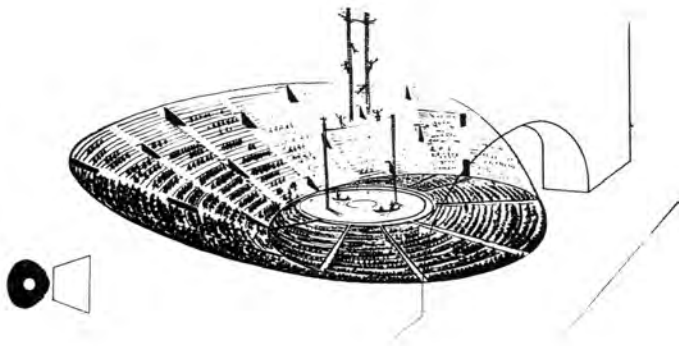


Fig.3.3.29.

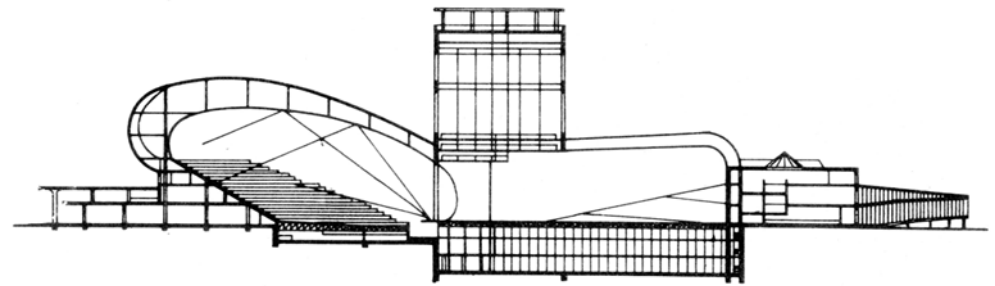


Fig.3.3.31.

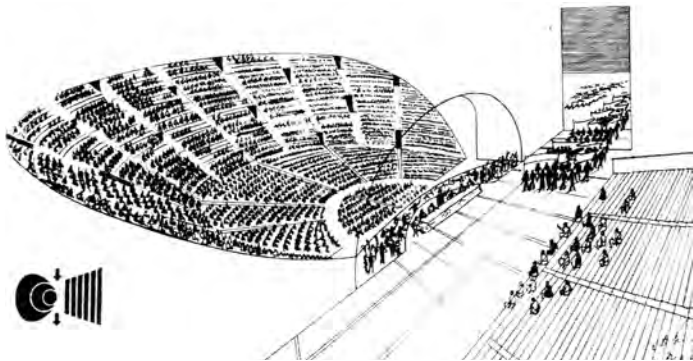


Fig.3.3.30.

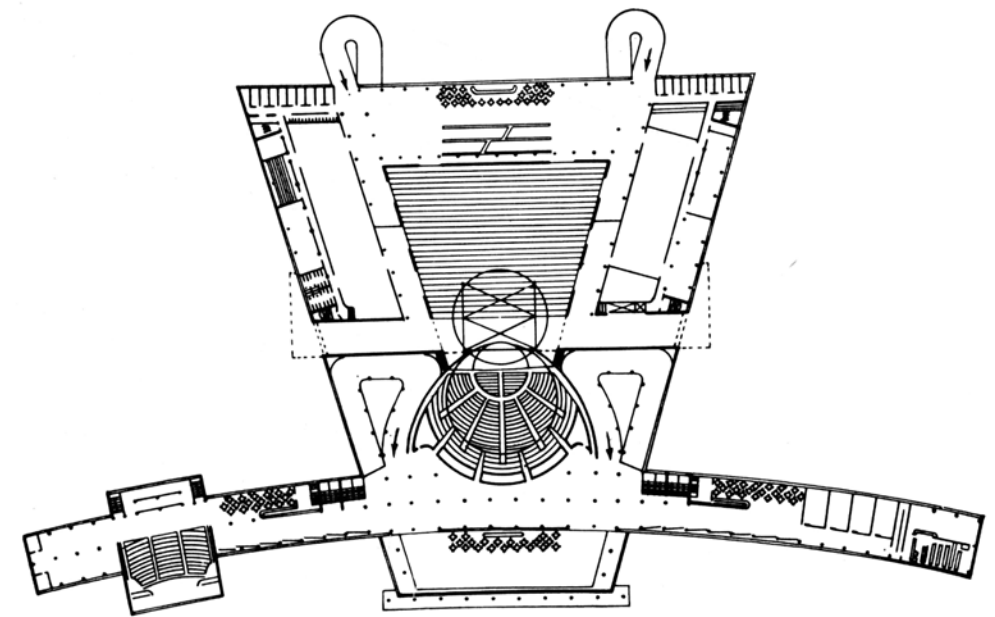


Fig.3.3.32.

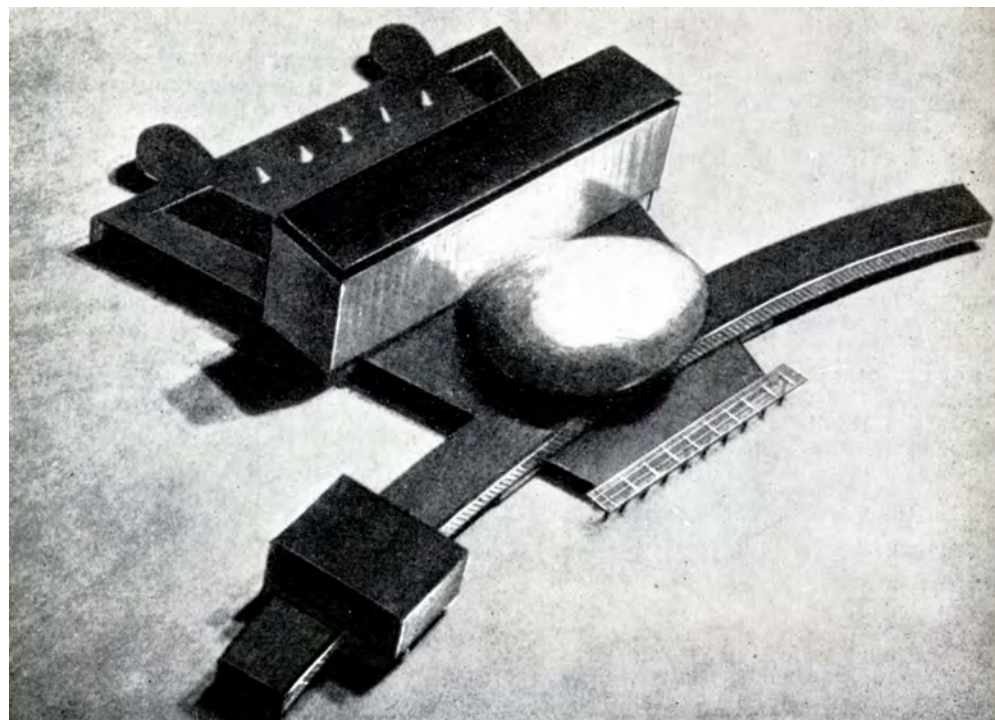


Fig.3.3.33.

Fig.3.3.29/30. Moiséi Ginzburg, *Teatro Sintético*, Sverdlosk, 1931-1932.

Fig.3.3.31/32/33. Moiséi Ginzburg, *Teatro Sintético*, Sverdlosk, 1931-1932.

## TEATRO SINTÉTICO

*Sverdlovsk, 1931-1932*

En 1931 se convocó el concurso de proyectos para el *Teatro Sintético* en Sverdlovsk<sup>31</sup>. El edificio pretendía convertirse en el centro cultural de la capital de los Urales, para lo cual planteaba un ambicioso e intensivo programa: auditorio con 4000 localidades, cine para 1000 espectadores e instalaciones destinadas a la formación educativa y recreo de la comunidad. El programa exigía que el auditorio principal fuese multifuncional y adaptable a diferentes tipos de espectáculos, pudiendo acoger espectáculos de masas para 8000 asistentes, lo que requería un complejo sistema de mecanización y transformación del espacio principal.

El concurso condensaba en su programa algunas de las experiencias obtenidas en los anteriores, algo que también se reflejó en los proyectos presentados. De todos ellos, el ganador fue el realizado por Moiséi Ginzburg, que superó a los demás proyectos en tres de las cuatro condiciones esenciales que planteaban las bases<sup>32</sup>: concentrar el menor volumen, mejor acústica y mejor ángulo de visión y quedar segundo en la cuarta de ellas, distancia mínima entre escena y auditorio<sup>33</sup>. El proyecto plantea dos anfiteatros enfrentados, uno trapezoidal cuyos niveles son regulables en altura y otro circular que en su centro incorpora una plataforma circular giratorio inspirado en el *Teatro Total* de Walter Gropius. El punto de encuentro de ambos auditorios es una caja escénica de grandes dimensiones, que permite configurar dos teatros independientes o un espacio teatral único con dos anfiteatros opuestos. La volumetría exterior permite una lectura bastante clara de los usos y funciones de los diferentes volúmenes agregados: la caja escénica sobresale en el centro de la composición con un volumen prismático, la sala circular se resuelve con un volumen oval trazados siguiendo un minucioso estudio acústico, un gran volumen lineal ligeramente curvado que aloja los servicios y funciones adicionales del teatro y que atraviesa una gran volumen trapezoidal que une a una cota inferior todos los demás volúmenes y aloja en sus extremos dos accesos independientes a cada uno de los auditorios<sup>34</sup>.

### 3.3.3. 1932, FIN DEL PRIMER PLAN QUINQUENAL

*El concurso del Palacio de los Soviets*

Las investigaciones desarrolladas en la Unión Soviética tuvieron una amplia repercusión internacional y supusieron un considerable impulso para la línea de investigación vinculada a la tipología teatral moderna que se estaba desarrollando en Centroeuropa.

Pese a estas condiciones, ningún tipo teatral llegó a imponerse como modelo, conviviendo propuestas ganadores de concursos con ordenaciones “a la italiana” con otras más radicales y experimentales, o bien una combinación de ambas, como resumió el arquitecto Mijaíl Barkhin años después, recordando y recopilando las propuestas realizadas en los concursos de estos años:

*La primera (variante de diseño) continuó el desarrollo del principio tradicional de percepción frontal “ilusionista” de la representación con la audiencia y los actores como participantes en el evento teatral situados uno frente al otro. (...)*

*La segunda fue la que había roto radicalmente con el teatro y la forma de diseño escénico del pasado. En ella los asientos para la audiencia y las zonas de actuación para los actores estaban unidos en un único espacio común para ambos. Por otra parte diferentes tipos de escena central fueron diseñados y asientos fueron acomodados a lo largo de tres o cuatro lados de esta nueva escena. La acción podría ser percibida espacialmente en toda la variedad de la producción tridimensional, atestiguando el movimiento de los actores no solo “a izquierda y derecha” como en la escena convencional, sino también “adelante y atrás” y “arriba y abajo”.*

*La tercera tendencia fue una combinación de las dos y, sin embargo, la más realista. En este caso la anterior escena de marco pictórico se mantenía, pero al mismo tiempo el prosenio estaba vigorosamente extendido, incluso sobresaliendo en el auditorio.*<sup>35</sup>

Durante estos años se produjeron una gran cantidad de proyectos innovadores, de gran escala y con una componente técnica que frecuentemente superaban las capacidades técnicas de la época. En las propuestas de los teatros se incluyen simultáneamente el telar tradicional habitual de la caja escénica, plataformas giratorias como las desarrolladas por Lautenschläger, escenas anulares como las de Hermann Dernburg y Oskar Strnad, dispositivos mecánicos inspirados en el *Teatro Total* de Walter Gropius de cara a obtener una configuración espacial adaptable y sistemas de proyección envolvente como los empleados por Gropius o Kiesler. Sin embargo, respecto a todas estas referencias, sin embargo, los teatros de masas proletarios aportaron, además de la acumulación de estas soluciones, un aumento significativo de la escala global del teatro, especialmente en la superficie destinada al área escénica y al auditorio. Como hemos visto,

<sup>31</sup> Acerca de este concurso resulta interesante la información publicada en: KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, op.cit., p. 442; KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit., pp. 459-480; KONEFKE, Silke, *Theater-Raum*, op. cit., pp. 193-201

<sup>32</sup> KRUTIKOV, Georgi, “El gran teatro sintético de Sverdlovsk”, *Sovremenniaia Arkhitektutura*, nº1, Moscú, 1932, p. 57.

<sup>33</sup> KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Moisej Ginzburg*, Franco Angeli Editore, Milán, 1983, pp. 87-89.

<sup>34</sup> El proyecto presenta similitudes con el planteamiento de los hermanos Vesnín para Járkov.

Las propuestas de Ilyá Golosov y Ladovski para Sverdlovsk fueron también de considerable interés. Para hacer el auditorio tan adaptable como fuese posible para propósitos variados, Golosov diseñó un gran escenario, con una sección central consistente en una pasarela operada mecánicamente que se adentraba en el patio de butacas rectangular. Ladovski, por su parte, planteó un gran área escénica cuadrada divisible rodeada por tres lados por espacios de butacas, pudiendo funcionar conjuntamente o por separado.

<sup>35</sup> BARKHIN, Mijaíl, “Problemas en el desarrollo del Teatro y edificios club en la arquitectura soviética de los años 1917-1940” en ARNOTT, James F. et al. (ed.), *Theatre Space...*, op. cit., pp. 92-103.



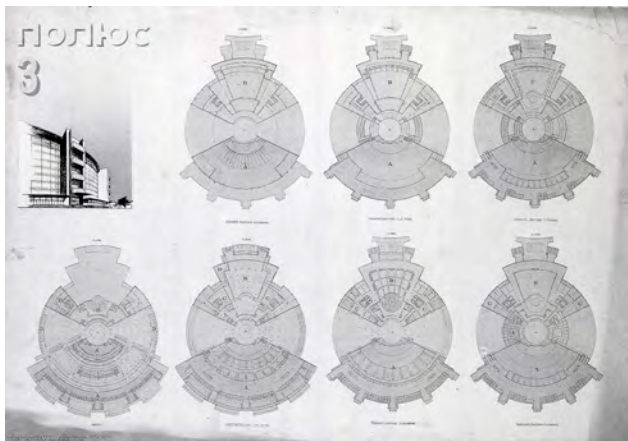


Fig.3.3.34.



Fig.3.3.35.

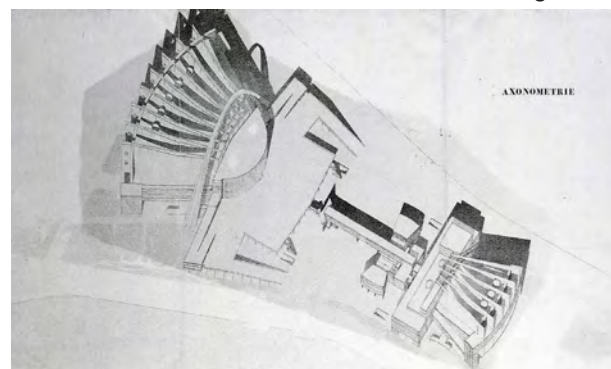


Fig.3.3.36.

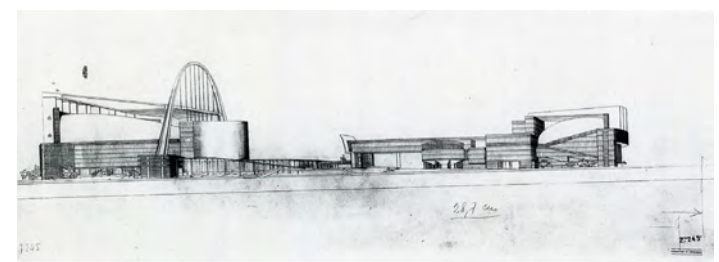


Fig.3.3.37.



Fig.3.3.38.



Fig.3.3.39.

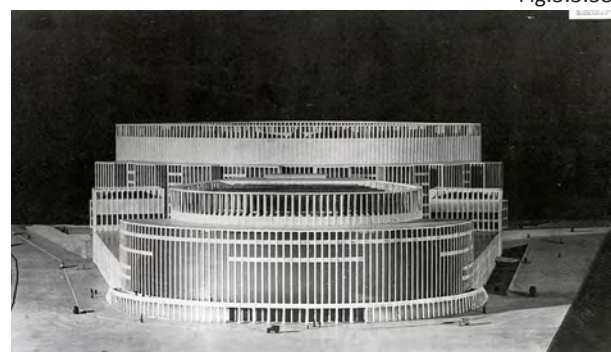


Fig.3.3.40.

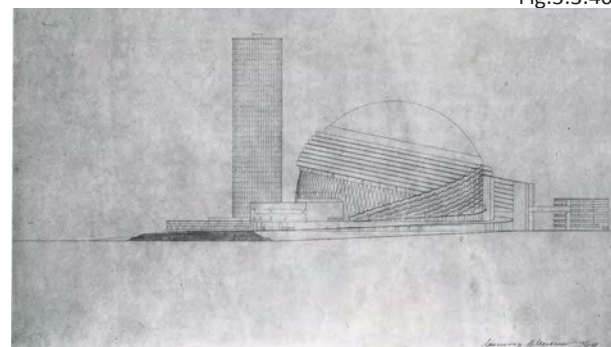


Fig.3.3.41.

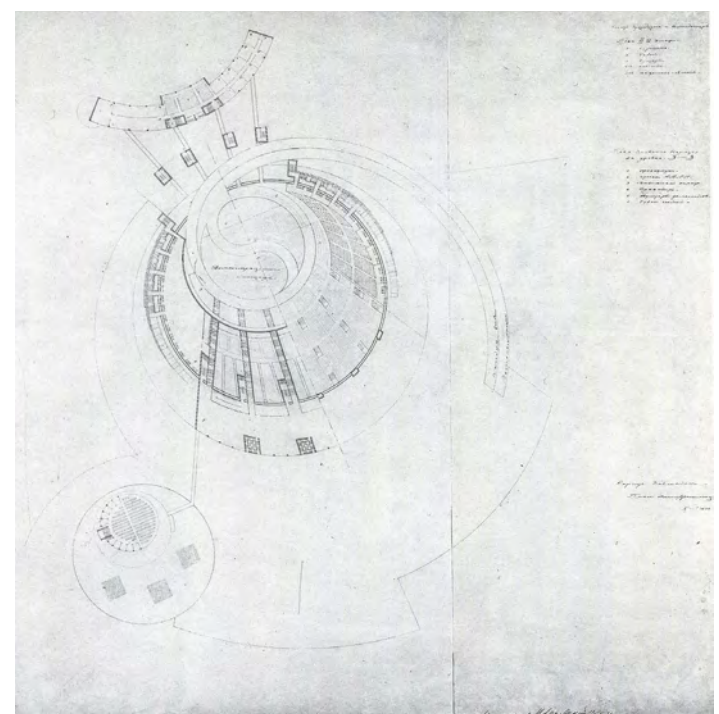


Fig.3.3.42.

Fig.3.3.34/35. Walter Gropius, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1931.

Fig.3.3.36/37. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1931.

Fig.3.3.38. Alfred Kastner y Oskar Stonorov, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1931.

Fig.3.3.39/40. Hans Poelzig, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1931.

Fig.3.3.41/42. Hans Poelzig, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1931.

algunas de las propuestas más vanguardistas habían ganado concursos. Sin embargo, la ejecución de las propuestas se dilataba y posponía reiteradamente, como atestiguaba Ernst Gondrom en 1932:

*Se pretende construir teatros de masas para actuaciones colectivas, representaciones que encarnan lo nuevo, la construcción cultural y económica, la vida espiritual, etc... Pero hay que comprobar con resignación que esas piezas aún no existen. Se experimenta y se escribe mucho, pero aún no se ha cristalizado nada.*<sup>36</sup>

El fin del primer Plan Quinquenal en 1932, trajo consigo cambios sustanciales en la política gubernamental en cuanto a la deriva que habría de tomar la actividad cultural soviética, lo que afectó a todos los ámbitos y llevó a nuevos planteamientos espaciales que obligaron a la modificación de los diseños realizados durante estos años. Los últimos años del primer Plan Quinquenal se desarrollaron en un ambiente optimista y vanguardista en el ámbito arquitectónico. Los concursos de los grandes Teatros de Masas Proletarios son una clara muestra de esta situación, en la que propuestas tan innovadoras como la de los hermanos Vesnín para Járkov o la de Moiséi Ginzburg para Sverdlovsk habían sido premiadas y se encontraban en 1932 en plena fase de desarrollo para su posterior edificación.

Sin embargo, otro concurso dio un giro a la situación y marcó el devenir de la arquitectura soviética y la llegada de una nueva época, el concurso para la construcción del *Palacio de los Soviets* en Moscú. El colosal programa de este edificio destinado a conmemorar el final del primer Plan Quinquenal se anunció en *Izvestiia* el 18 de Julio de 1931<sup>37</sup> con carácter abierto e internacional. El proyecto, destinado a situarse en el solar en el que se había demolido recientemente la Catedral de Cristo Salvador, contaba con espacios para asambleas, congresos, manifestaciones y desfiles de masas y requería una imagen monumental adecuada “al carácter de la época, encarnando el deseo de los trabajadores en la construcción del socialismo”<sup>38</sup>.

Al proyecto se presentaron 160 propuestas, de las cuales 24 fueron internacionales, de autores tan significativos como Le Corbusier, Auguste Perret, Walter Gropius, Erich Mendelson o Hans Poelzig. Todas ellas fueron exhibidas al público en el Museo de Bellas Artes de Moscú y allí también se produjo la deliberación del jurado presidido por Gleb Krzhizhanovski y del que formaban parte Antoli Lunacharski, Maxim Gorki, Konstantín Stanislavski y Vsévolod Meyerhold entre otros.

El concurso contó con varias fases, pero en todas ellas el jurado se decantó por propuestas de estilo ecléctico y escala monumental. En la primera fase, fallada el 28 de Febrero de 1932 resultaron ganadores Borís Iofán, Iván Zholtovski y el americano Héctor Hamilton, si bien ninguno de los proyectos fue considerado adecuado. Una segunda fase por invitación se convocó entre Marzo y Julio de 1932, para la que además se redactó un programa más restrictivo en el que se indicaba que “*las investigaciones deben dirigirse a disponer conjuntamente lo nuevo con los mejores principios de la arquitectura tradicional*”<sup>39</sup>. Pese a estas indicaciones se contó de nuevo con arquitectos de diferentes tendencias componiendo doce equipos<sup>40</sup>, sometidos a una nueva selección con la que las propuestas se redujeron a cinco finalistas: los hermanos Vesnín, los miembros de VOPRA Alabian, Kotchar, Mordvinov y Simbirtsev, Zholtovski y Schúsev, Schuko y Gelfreich y, por último, Borís Iofán.

El 10 de Mayo de 1933 se anunció como ganador el proyecto de Borís Iofán, que sería la base del proyecto que requeriría una posterior elaboración en la que al ganador se unirían Schuko y Gelfreich. En ella se solicitó que el edificio estuviese coronada con una estatua monumental de Lenin de entre 50 y 75 metros de alto, de manera que el edificio se conformase como un colosal pedestal de más de 300 metros de altura, eje simbólico de la nueva capital soviética y base del futuro plan urbano de Moscú<sup>41</sup>. La fase posterior de proyecto dio lugar a un edificio escalonado, jerárquico y rematado por la figura épica y colosal de Lenin.

Este cambio de actitud oficial fue claramente percibido por Viktor Vesnín que calificó el resultado del concurso como “un fenómeno muy peligroso”<sup>42</sup>. Resulta especialmente clarificadora la opinión de Anatoli Lunacharski, Comisario del Pueblo de Cultura que calificó el proyecto de Iofán como “grandioso pero ligero y vertical”, mientras que su opinión sobre la propuesta de Le Corbusier fue completamente negativa y sintomática de que algo había cambiado en el transcurso de este concurso:

*Parece que habría una máquina coronando Moscú, una estructura tan enorme y desnuda cuyo propósito no sería fácilmente comprensible y que soporta un edificio muy sencillo —algo similar a un hangar para zepelines de gran tamaño.*<sup>43</sup>

El fallo del jurado, tuvo una gran influencia en la arquitectura a desarrollar en los próximos años en la Unión Soviética. Cualquier tipo de debate o crítica al fallo del jurado fue rápidamente acallado por el gobierno soviético y la Unión de Arquitectos. Así el *Palacio de los Soviets* se convirtió en el paradigma del nuevo estilo arquitectónico soviético y Borís Iofán, Vladímir Schuko e Iván Zholtovski fueron reconocidos como las principales referencias de la arquitectura soviética, con su lenguaje ecléctico, clasicista y monumental.

<sup>36</sup> GONDROM, Ernst, “Der Theaterbau im neuen Russland”, citado en KONEFFKE, Silke, *Theater Raum...*, op. cit., p. 198.

<sup>37</sup> PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, Nueva York: Cambridge University Press, pp. 1-12.

<sup>38</sup> COOKE, Catherine y KAZUS, Igor, *Soviet Architectural Competitions 1920-1930s*, op. cit, p.59.

<sup>39</sup> Ibídem.

<sup>40</sup> Los equipos seleccionados fueron: hermanos Vesnín; Karo Alabian, G. V. Kochar, Arkadi Mordvinov y B. I. Simbirtsev; A. V. Vlasov liderando al equipo de estudiantes de la VASI/ASI; Moiséi Ginzburg, G. E. Gassenpflug, S. Lisagor; N. Doditsa y A. N. Dushkin; A. F. Zhukov y D. N. Chechulin; Vladímir Schuko y Vladímir Gelfreikh; Ilya Golosov; Borís Iofán; Nikolái Ladovski; Genrikh Liudvig; Iván Zholtovski.

<sup>41</sup> COOKE, Catherine y KAZUS, Igor, *Soviet Architectural Competitions 1920-1930s*, op. cit, p.59.

<sup>42</sup> PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, op. cit., p. 4.

<sup>43</sup> LUNACHARSKI, Anatoli “O proekte dvortsa sovetov. Postanovlenie Soveta stroitel'stva Dvortsa sovetov pri prezidiume TsIK SSSR ot 10 maia 1933” *Sovetskaia arkhitektura*. Moscú: 1933, nº4, p.1, citado en PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, op. cit., p. 6.



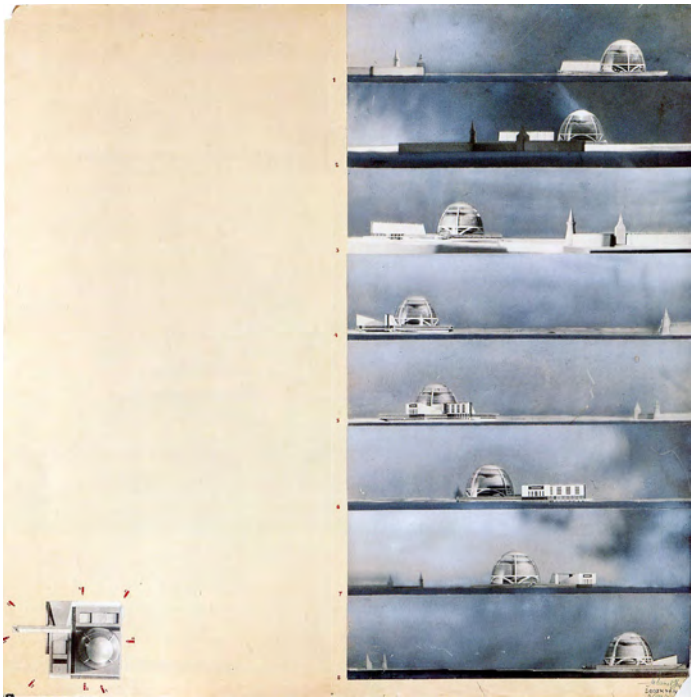


Fig.3.3.43.

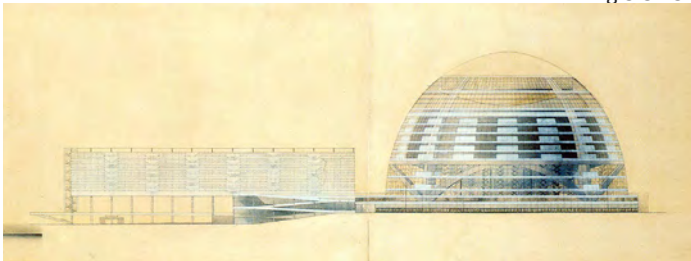


Fig.3.3.44.



Fig.3.3.45.

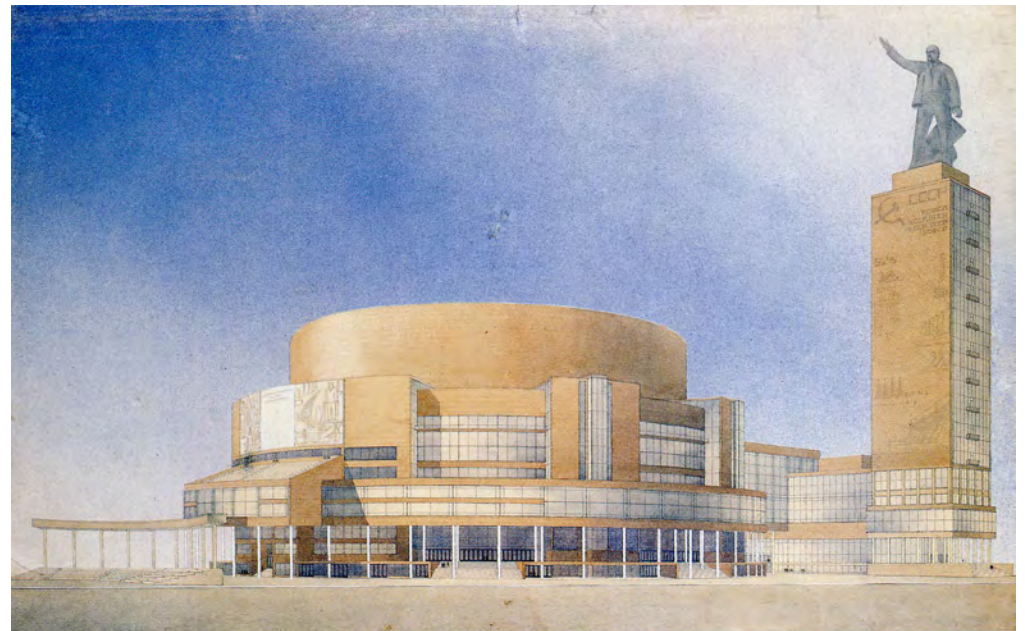


Fig.3.3.46.



Fig.3.3.47.

Fig.3.3.43/44. Moiséi Ginzburg, G. Hassenpflug y S. Lisagor, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1932.

Fig.3.3.45. Alekséi Schúsev, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1933.

Fig.3.3.46. Leonid, Víktor y Aleksandr Vesnín, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1932.

Fig.3.3.47. Vladímír Schuko y Vladímír Gelfreich, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1933.

Fig.3.3.48. Borís Iofan, Vladímír Schuko y Vladímír Gelfreich, *Palacio de los Soviets*, Moscú, 1933.



El proyecto del *Palacio de los Soviets* se convirtió en el foco esencial del debate y el desarrollo de la teoría y el estilo arquitectónicos soviéticos y supuso un corte en la experimentación formal de vanguardia y dio lugar a un retorno al eclecticismo monumental<sup>44</sup>.

En el ideario colectivo el *Palacio de los Soviets* se convirtió en el símbolo de la nueva Unión Soviética liderada por Stalin, sustituyendo al *Monumento a la III Internacional* de Tatlin, como icono ideal del estado federal soviético. Sin embargo, tampoco este proyecto pudo ser realizado, y permaneció como una nueva arquitectura utópica de papel, que como señala el profesor Gian Piero Piretto<sup>45</sup> siempre se presentó como una utopía parcialmente realizada<sup>46</sup> y, en cierta medida, real.

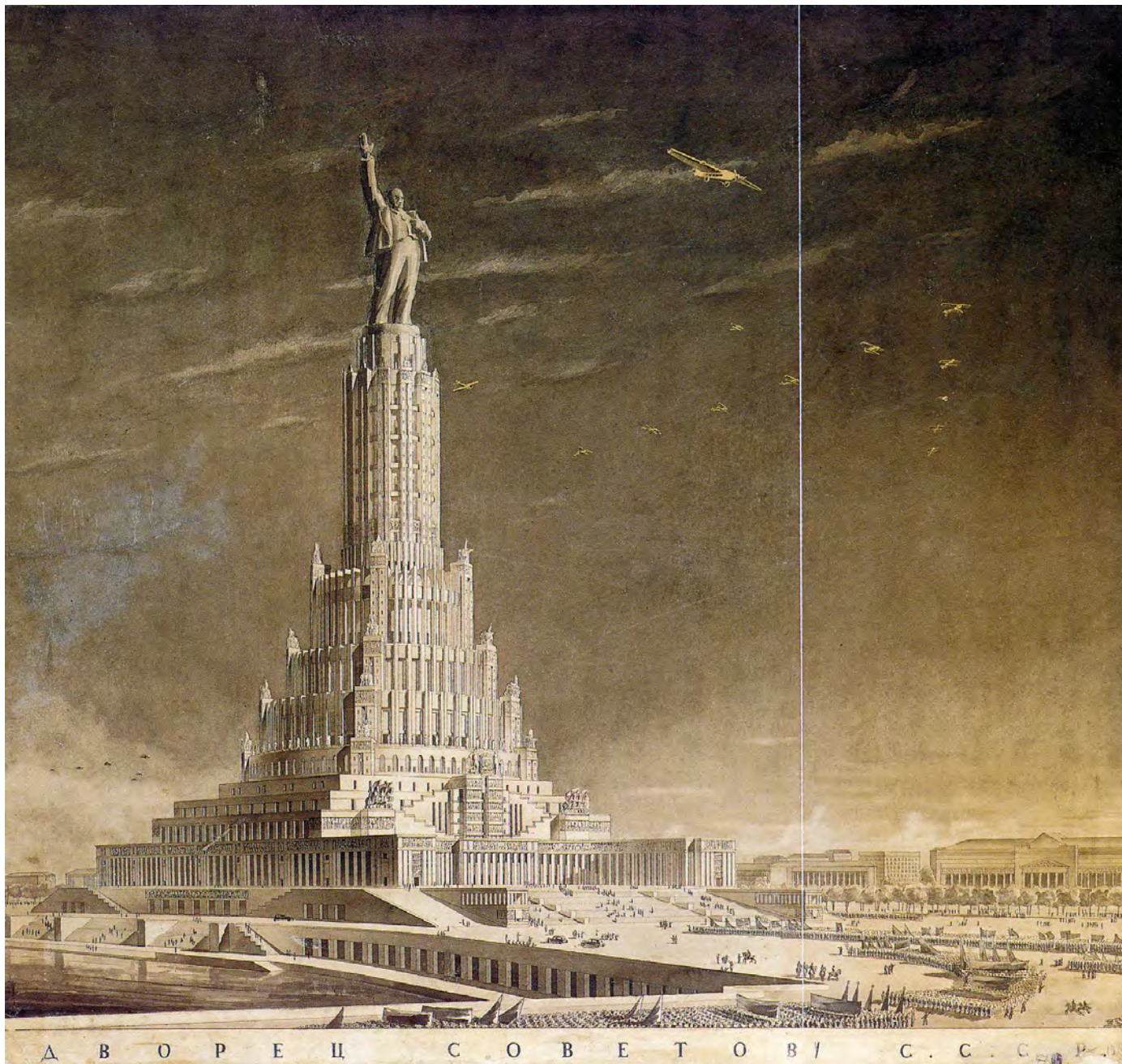


Fig.3.3.48.

<sup>44</sup> Como dato anecdótico, las propuestas del concurso exhibidas en el Museo de Bellas Artes de Moscú reemplazaron al *Letatlin* de Vladímir Tatlin, en una situación casual, pero a la vez simbólica del abandono de la experimentación utópica maquinista.

<sup>45</sup> PIRETTO, Gian P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, op. cit., pp. 129-149.

<sup>46</sup> La construcción de la cimentación del edificio comenzó poco después del concurso, aunque se vio interrumpida por la Segunda Guerra Mundial y nunca fue retomada. Años después se situaron en ese emplazamiento unas piscinas públicas y actualmente la Catedral de Cristo Salvador ha sido reconstruida en su estilo y ubicación original. Acerca de este proceso resulta especialmente interesante el relato de Rem Koolhaas incluido en KOOLHAAS, Rem, "Palace of the Soviets. Virtual Architecture: a bedtime story" en KOOLHAAS, Rem y SIGLER, Jennifer, (ed.) *S,M,L,XL*, Rotterdam: The Monacelli Press, 1995, pp. 222-225.



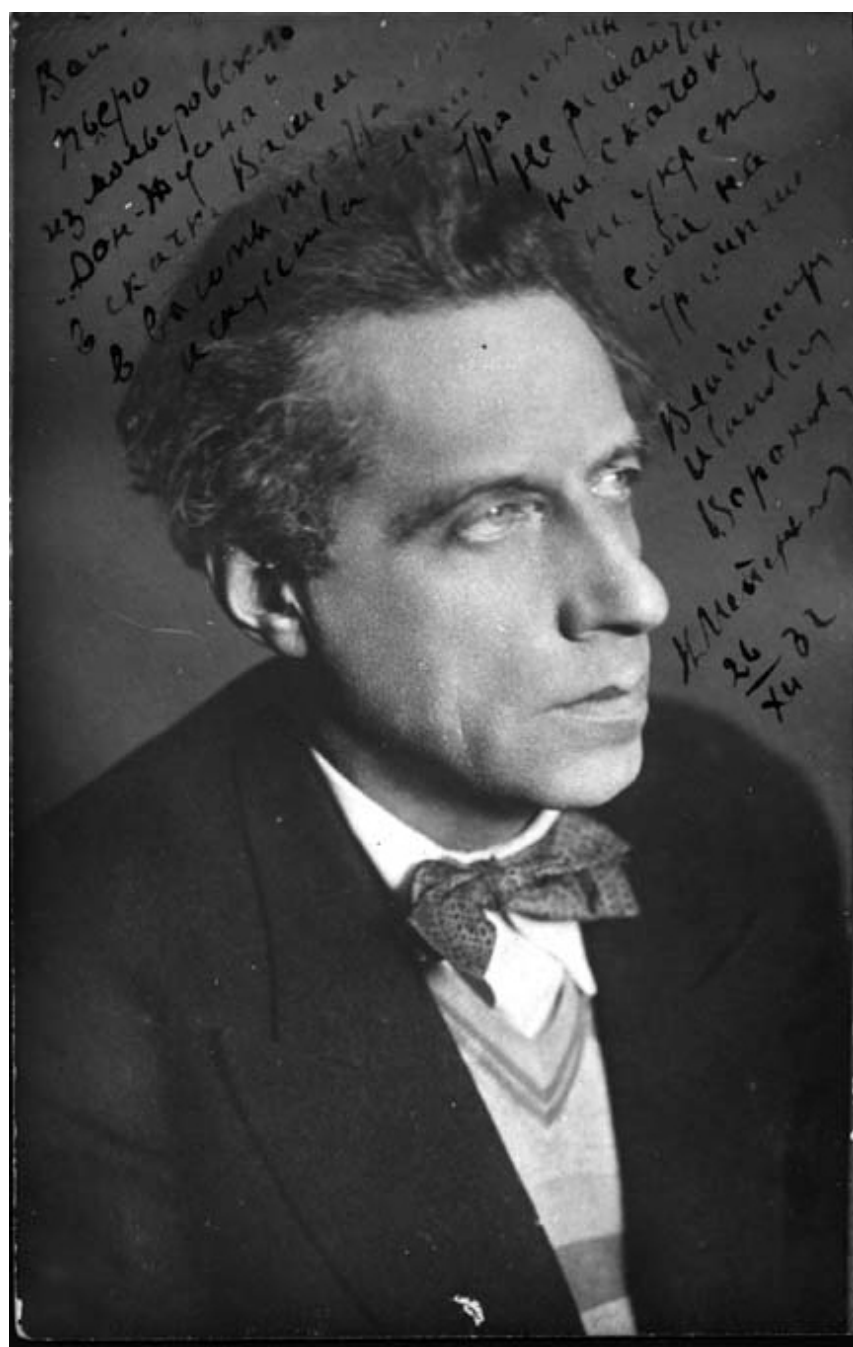


Fig.3.4.01. Fotografía dedicada de Vsévolod Meyerhold, fechada el 26 de Diciembre de 1932.

Fig.3.4.02. Meyerhold, Vsévolod, *Реконструкция театра/Reconstrucción del Teatro*, ТЕАКИНОПЕЧАТЬ, Moscú, 1930.

Fig.3.4.01.

## 3.4

### El nuevo Teatro Meyerhold

Vsévolod Meyerhold, Mijaíl Barkhin, Serguéi Vakhtánov, 1930-1933

#### 3.4.1. РЕКОНСТРУКЦИЯ ТЕАТРА (La Reconstrucción del Teatro)

*La escena técnica de Meyerhold*

*No puedo representar los grandes avances de la reconstrucción socialista con escenografía de madera contrachapada. Necesito nuevos recursos técnicos en un nuevo edificio. Los problemas con los que se encuentra el teatro son problemas de tecnología.<sup>1</sup>*

Estas palabras de Meyerhold plasman la necesidad de cambio que el director afrontaba en los años treinta. Las escenografías temporales integradas en la estructura del viejo Teatro Sohn no parecían adecuadas para plasmar las ambiciones funcionales y estéticas del director, empeñado en construir un nuevo edificio teatral, desde su colaboración con El Lissitzky.

Tras su gira europea, Meyerhold retornó a Rusia en Septiembre de 1930, donde se encontró de nuevo con las dificultades que había dejado a su partida, agravadas por la muerte de su colaborador y amigo Mayakovski: ausencia de un repertorio novedoso que poner en escena, constantes desencuentros con los órganos censores y la carencia de un espacio moderno y tecnológico adaptado a los anhelos del director.

Todas estas dificultades hicieron que el director concentrase todos sus esfuerzos en la creación de un nuevo espacio teatral que habría de estimular la creatividad y ambición de todos los integrantes de la compañía. Meyerhold, percibió el creciente interés que el teatro despertaba en el gobierno soviético, a partir de la resolución *Sobre las mejoras de las empresas teatrales*<sup>2</sup> y la promoción de concursos destinados a la construcción de teatros por todo el país, lo que le llevó a intensificar sus esfuerzos para la construcción de su nuevo espacio teatral. Para empezar editó el texto *La Reconstrucción del Teatro*<sup>3</sup>, un resumen de las conferencias pronunciadas en Leningrado, Moscú y Járkov, en la que retomaba sus reivindicaciones espaciales y las contextualizaba dentro de la búsqueda de medidas concretas para que los teatros contribuyesen a la construcción del socialismo:

*Camaradas, planteamos aquí el problema de la acción ejercida por el teatro sobre el espectador; lo planteamos en un momento en el que la cuestión de saber lo que debe ser un teatro revolucionario no siempre se resuelve adecuadamente por sus organizadores. Ahora bien, tenemos tanta más necesidad de todos los factores que determinan esta acción cuanto que el espectáculo, hoy, está elaborado, por una parte, según las directrices de nuestro partido, y por otra, según las necesidades y las exigencias del nuevo espectador. Puesto que se requiere un teatro que sea un instrumento de propaganda, es natural pedir que desde la escena puedan ser lanzadas al público ciertas ideas. Este público debe poder comprender por qué el director de escena y el actor han montado tal o cual espectáculo y lo que han querido expresar en su montaje.<sup>4</sup>*

Tal y como había concluido en el *Coloquio con un grupo de jóvenes arquitectos* debería abordarse la construcción de un nuevo espacio que fuese capaz de responder a los requerimientos de un nuevo orden social, que no se sentía representado en la estructura anacrónica de los teatros existentes. El nuevo equipamiento teatral soviético sería un espacio de reunión, manifestación y expresión colectiva de la masa proletaria soviética. Para Meyerhold, la nueva relación entre la escena y el auditorio sería el origen del nuevo teatro, razón por la que el espacio debería de partir de la consideración de una mayor capacidad del auditorio y la escena para permitirle alojar a una masa de espectadores sin apenas precedentes<sup>5</sup> en los teatros existentes en la época:

*Hay que tener en cuenta la necesidad que experimenta el espectador moderno de asistir a espectáculos destinados no ya a trescientas o quinientas personas (el proletariado evita los teatros “íntimos” o “de cámara”), sino de decenas de miles (fijaos en las multitudes que llenan los estadios en los que despliegan su arte equipos de fútbol, voleibol o hockey, y en los que, mañana, se exhibirán juegos deportivos teatralizados). Para recibir del teatro la carga de energía que espera, el nuevo público tiene necesidad de sentirse numeroso y tenso. Todo espectáculo creado en estos días aspira a que la sala participe en la acción que se desarrolla sobre el escenario. Al organizar sus espectáculos, el dramaturgo y los técnicos no cuentan sólo con los actores y la maquinaria, sino también con la sala, invitada a ayudarles y a completar su obra. (...) La masa proclama su exigencia a irrumpir en oleadas impetuosas en los enormes espacios, capaces para reunir a decenas de miles de personas.<sup>6</sup>*



Fig.3.4.02.

<sup>1</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, op. cit., p. 250.

<sup>2</sup> El 7 de mayo de 1930 el Soviet de Comisarios del Pueblo de la Unión Soviética publicó la resolución “Sobre las mejoras de las empresas teatrales”, centrada en la adopción de medidas concretas para hacer que los teatros contribuyesen activamente en la construcción del socialismo.

<sup>3</sup> El texto de Meyerhold “La reconstrucción del teatro” es un resumen de tres conferencias pronunciadas por Meyerhold en Leningrado, Moscú y Járkov. El texto que apareció en forma de folleto de 37 páginas editado por Teakinopechat en 1930. HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 270-281.

<sup>4</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “La reconstrucción del teatro”, en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 270-281.

<sup>5</sup> La Grosses Schauspielhaus berlina diseñada por Hans Poelzig para el director Max Reinhardt con su disposición escénica heredada del Zirkus Schumann y más de 3.500 localidades era el referente construido más inmediato de la investigación soviética.

<sup>6</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “La reconstrucción del teatro”, en 1930 HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 270-281.





Fig.3.4.03.

Fig.3.4.03. Klucis, Gustav, cubierta de la revista *Sovetsky Teatr*, nº3-4, 1930.

En esta revista se dedica un amplio artículo en homenaje a Mayakovski, que se había suicidado recientemente.

Fig.3.4.04. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, Axonometría de la segunda versión del proyecto del *Teatro Meyerhold*.

Fig.3.4.05. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, Perspectiva de la segunda versión del proyecto del *Teatro Meyerhold*.

Fig.3.4.06. Mayakovski, Vladímir, et al., *Katalog Vystavki 5 Let/ Cinco años del Teatro Meyerhold*, Catálogo de la exposición dedicado a Meyerhold, *Teatral'ny Oktiabr'*, Moscú, 1926.

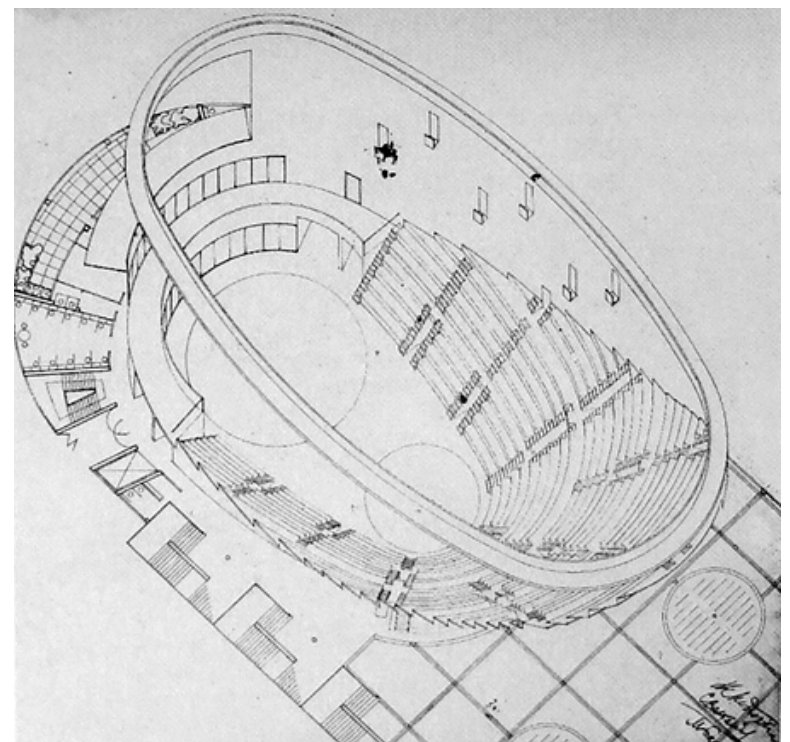


Fig.3.4.04.

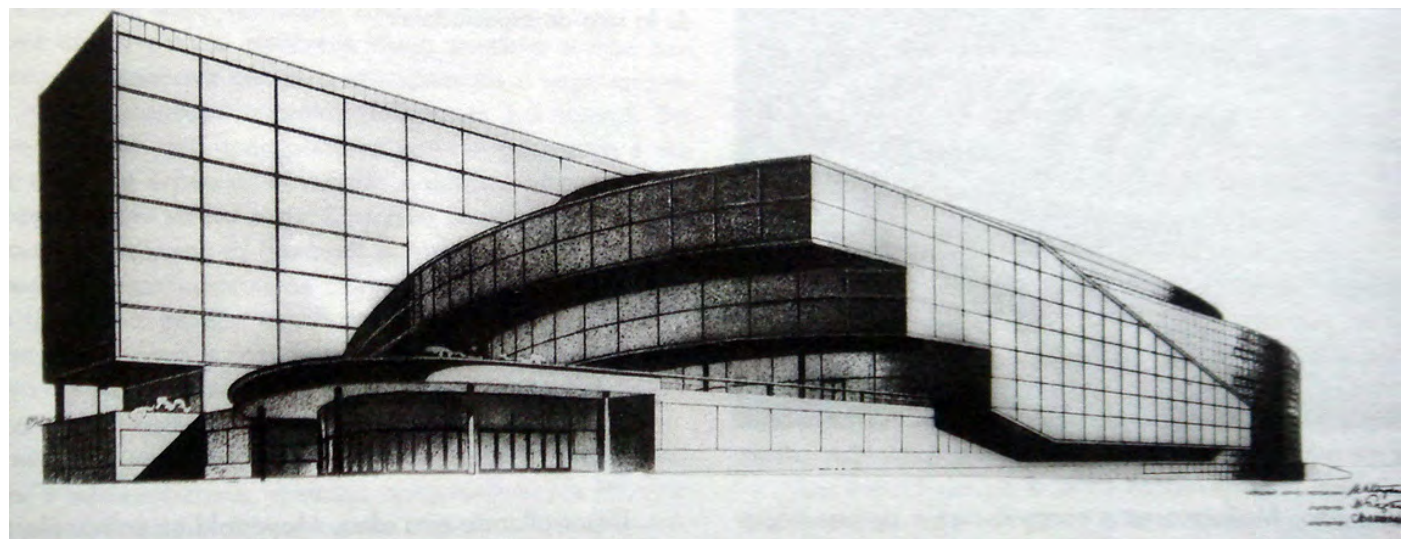


Fig.3.4.05.

El teatro congregará a la masa y contribuirá a la construcción del Hombre Nuevo Socialista, objetivo final del Estado Soviético. La construcción de la nueva sociedad soviética se vincula a la construcción del teatro soviético, algo de lo que Meyerhold era completamente consciente:

*Hay que reconstruir el teatro de manera que ofrezca al espectador, no temas desnudos, sino propios a hacerle absorber, día tras día, sólidas ideas revolucionarias presentadas bajo una forma rica, compleja y variada. No se puede llevar a cabo esta reconstrucción del teatro más que lenta y difícilmente, del mismo modo que se extirparán, con la misma lentitud y las mismas dificultades, las raíces profundamente enterradas, de la ideología pequeñoburguesa. Por eso el problema de la transformación de las formas de nuestra existencia está ligado para nosotros al problema de la implantación del teatro en lo más profundo de la sociedad.*<sup>7</sup>

Cuando Meyerhold se refiere a la *Reconstrucción del Teatro* no pretende únicamente la creación de una nueva dramaturgia o puesta en escena que sea capaz de actuar sobre la conciencia del espectador, sino que también pretende la reconstrucción física del equipamiento teatral. El nuevo teatro que el director pretendía construir requeriría una nueva configuración espacial, funcional y técnica, que ampliaría las capacidades y posibilidades de representación escénica. Sería la tecnología moderna la que liberaría al teatro de sus ataduras espaciales y abrirá nuevas posibilidades, que permitirán la consolidación del nuevo teatro soviético. Meyerhold precisaba una máquina teatral multifuncional, capaz de modificar su configuración espacial, de integrar los diferentes medios técnicos y con ello superar la caja escénica cerrada que constreñía sus planteamientos escénicos:

*Nuestros medios demasiado limitados no nos han permitido todavía construir en nuestro país los teatros que un día tendremos. Pero es seguro que esos teatros por venir no se parecerán a los que hoy tenemos. Abandonaremos esas cajas que nos ha legado la época imperial, nobiliaria, burguesa, esas jaulas escénicas ilusionistas concebidas de modo que permitan al público relajarse, dormir, flirtear, intercambiar chismes. (...) La nueva escena sin telón ni marco fijo, equipada con plataformas móviles horizontal y verticalmente, permitirá utilizar las transformaciones escénicas y las construcciones cinéticas. (...) El hecho de que nuestro teatro no esté aún industrializado hace extremadamente difícil nuestra tarea, que consiste en montar piezas revolucionarias. La técnica de nuestros escenarios es demasiado imperfecta.*<sup>8</sup>

La renuncia a la caja escénica cerrada y la construcción de un espacio teatral “industrializado” serían las condiciones esenciales para la creación de un espectáculo teatral moderno y que respondiese a la nueva realidad soviética. La mecanización del teatro permitiría una mejor integración de los dispositivos escénicos que Meyerhold había experimentado en las puestas en escena de los años veinte, generando un nuevo lenguaje escénico y posibilidades espaciales que permitirían al teatro competir con el cine:

*Nosotros, que edificaremos un teatro capaz de sostener la competencia cine, declaramos: dejadnos tiempo para llevar a buen término la “cineficación” del teatro, dejadnos realizar en el escenario procedimientos técnicos de la pantalla, dejadnos actuar sobre un escenario equipado con todos los hallazgos de la técnica moderna y capaz de satisfacer las exigencias que planteamos a la acción teatral y crearemos espectáculos que atraigan tantos espectadores como atraen los cines.*<sup>9</sup>

El uso de todos los medios disponibles integrados en el espacio escénico era el objetivo de la reforma arquitectónica que Meyerhold pretendía emprender y que él mismo relaciona con la *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner:

*Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la «magia» de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala.*<sup>10</sup>

En pleno desarrollo del Primer Plan Quinquenal, que se había propuesto la reforma de la estructura económica y productiva de la Unión Soviética a marchas forzadas mediante la mecanización y la planificación, Meyerhold se había propuesto emplear los mismos principios para la reforma del espacio teatral y la construcción de un nuevo arte teatral cuyos objetivos y estética estarían en total sintonía con la realidad socio-política de la época.

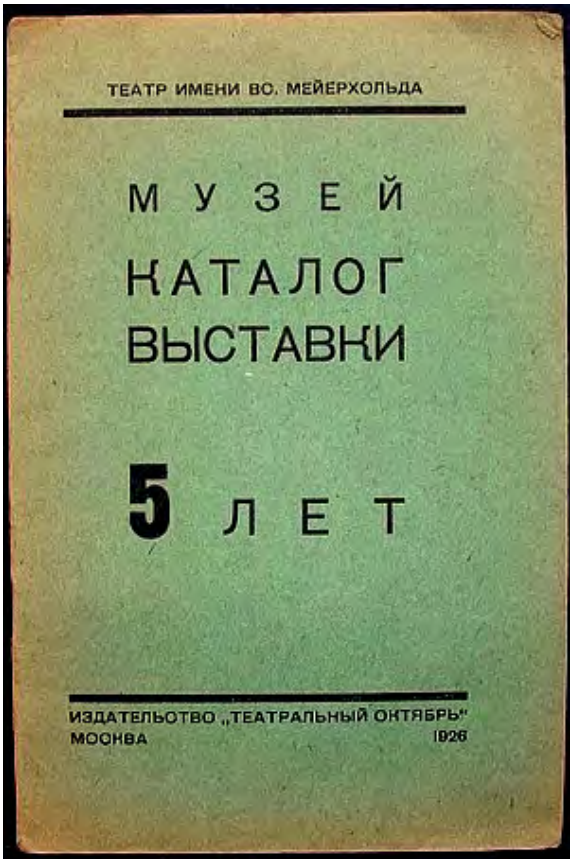


Fig.3.4.06.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.



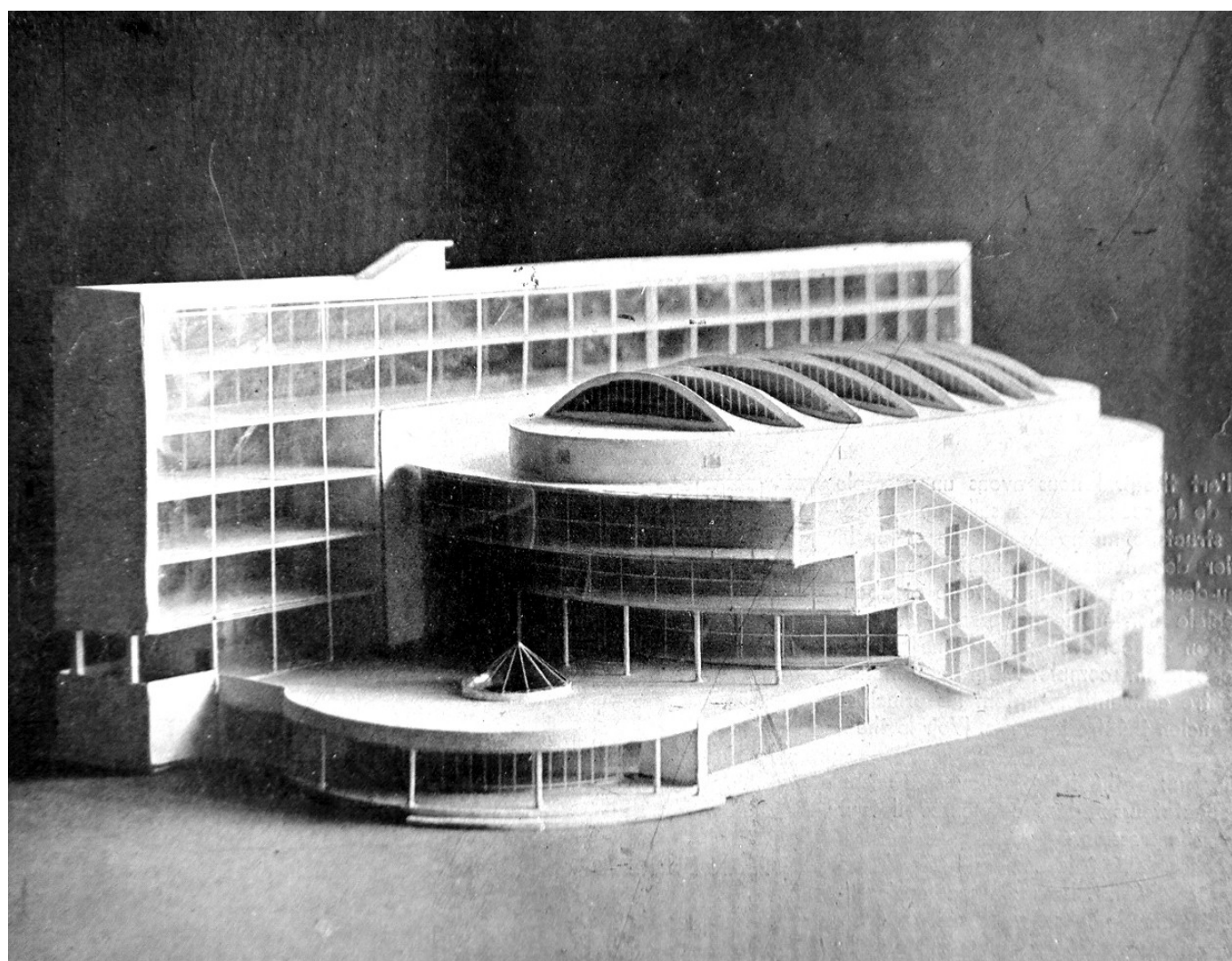


Fig.3.4.07. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, Maqueta original de la segunda versión del proyecto del *Teatro Meyerhold*.

Fig.3.4.07.

### 3.4.2. EL NUEVO TEATRO MEYERHOLD

*Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov*

El Teatro Sohn, donde la compañía teatral de Vsévolod Meyerhold había realizado sus puestas en escena desde 1922, cerró sus puertas en Octubre de 1931. Pese a las dificultades económicas y la creciente animadversión de los órganos censores, el director dio orden de iniciar la demolición del Teatro Sohn y comenzó a esbozar el nuevo proyecto en colaboración con dos jóvenes arquitectos Serguéi Vakhtángov y Mijaíl Barkhin. Ambos habían colaborado con el director previamente, diseñando escenografías<sup>11</sup> y habían crecido en un ambiente muy vinculado a la vanguardia teatral al ser hijos de insignes personajes rusos vinculados a ella<sup>12</sup>.

Meyerhold, cuya labor era objeto de constantes críticas, continuó con sus planes para la construcción de su nuevo espacio teatral en la anterior ubicación del Teatro Sohn en el cruce de las avenidas Sadovaya-Triumphalnaya y Tverskaya. El director confiaba en que este nuevo espacio estimularía la creación de obras capaces de superar la carencia de obras relevantes que representar en ese momento. Su compañía teatral atravesaba un momento crítico que se agravó al mudarse temporalmente al Teatro Passage<sup>13</sup> en la calle Tverskaya tras una breve gira por ciudades rusas en las que no pusieron en escena un nuevo repertorio<sup>14</sup>. Obligado a adaptarse a las pequeñas dimensiones y carencias técnicas del nuevo espacio teatral y sin nuevas obras que poner en escena, Meyerhold acudió de nuevo a los clásicos, empleando escenografías simples y en las que la luz se convirtió en el medio predominante de expresión, junto a las cuidadas actuaciones de sus protagonistas Yuri Yuriev e Igór Ilinski<sup>15</sup>.

Todas las esperanzas del director y su compañía estaban depositadas en ese momento en la construcción del proyecto del nuevo *Teatro Meyerhold*, en cuyo diseño se había condensado el ambicioso programa de necesidades del director, elaborado a través de las experiencias y carencias detectadas durante sus años de incesante actividad y experimentación. El Teatro sería un nuevo comienzo para la compañía teatral y se había concebido no como un laboratorio de experimentación escénica, tal y como recordaba Mijaíl Barkhin:<sup>16</sup>

*La vasta experiencia de las anteriores producciones dio lugar a muchos descubrimientos plásticos valiosos... Fue en base a estas producciones a través de las que fue creado el “programa de diseño”.<sup>17</sup>*

Meyerhold necesitaba una nueva configuración espacial para el Teatro Sohn, un teatro anticuado, con capacidad para 1200 espectadores, y una caja escénica delimitada por el arco proscenio que limitaba la visión de la audiencia e impedía la fusión espacial de escena y auditorio. El nuevo teatro no contaría con caja escénica, telón, bambalinas, arco proscenio, decorados,... es decir, se prescindiría de todos aquellos elementos creados para generar una óptica frontal y lineal del espectáculo, promoviendo en su lugar la visión axonométrica y tridimensional que deseaba implantar el director. El hecho de renunciar a todos estos elementos no suponía una negación de la historia ni una ruptura radical con los tipos teatrales históricos, sino que sus autores lo plantearon como un retorno al origen del espacio teatral de la Grecia clásica, frente a la tipología empleada mayoritaria en la época y, según ellos, desarrollada a partir del espacio de representación romano:

*La orquesta griega estaba rodeada de graderíos en anfiteatro donde se sentaban veinte mil espectadores que veían la pequeña skéné de frente. De esta forma se combinaban dos maneras de percibir la acción. Muchos siglos pasaron antes de que encontremos una solución análoga en The Globe de Shakespeare. (...)*

*En todos los casos, existen dos escenas: una escena al fondo y una escena previa ampliamente avanzada, un proscenio, una orquesta.*

*El esquema teatral romano sin embargo prevaleció, donde el público se sentaba como en la orquesta moderna. Consideramos que la acción se llevó a cabo solamente sobre la escena frontal, sensiblemente desarrollada. Ahí está el origen del teatro europeo hasta el día de hoy, ahí comienza la separación de la sala y la escena, del espectador y el actor. Entonces apareció el marco escénico, el foso de orquesta y el telón. (...)*

*Pero este esquema ya no satisface a los nuevos directores teatrales.*

El retorno al modelo griego clásico no implicaba únicamente a la escena, sino al uso y a la configuración espacial de todo el teatro, pero que se haría notar especialmente en la formalización del auditorio. La práctica totalidad de las personalidades implicadas en la creación de la nueva representación teatral soviética, coincidían en lo inadecuado de la configuración de un auditorio estratificado en niveles de palcos, más propio de un teatro real que de una sociedad comunista y proletaria como la que se había implantado en la Unión Soviética. Por el contrario, el modelo clásico, basado en un único anfiteatro inclinado trazado radialmente a partir de la escena y compartiendo un único espacio con la escena, sí parecía adaptarse mejor a los condicionantes soviéticos.

Junto a esta reflexión historicista, los arquitectos del teatro deberían tener en cuenta también las realizaciones más

<sup>11</sup> “Como artistas y constructores, habíamos ayudado a Meyerhold a realizar algunas de sus puestas en escena. Sus concepciones nos resultaban familiares cuando nos encargó la elaboración de su proyecto de un nuevo edificio teatral, proyecto que se reproduce todavía a día de hoy, tras cuarenta años, en las revistas y las obras sobre arquitectura, en la U.R.S.S. y en el extranjero.” BARKHIN, Mijaíl y VAKHTÁGOV, Serguéi, “*Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold*”, *Revue d’histoire du théâtre*. París: Octubre-Diciembre 1967, pp. 350-359.

<sup>12</sup> Serguéi Vakhtángov /1907-1987/ era hijo del actor y director teatral Yevgeny Bragationovich Vakhtángov /1883-1922/, fundador del influyente Teatro Vakhtángov y fallecido en 1922. Se formó como arquitecto y colaboró con Vsévolod Meyerhold en los diseños de escenografías de diferentes obras como *La casa de baños* junto a Alexander Deineka en 1930 o *Lista de beneficios* junto a Iván Leistikov en 1931. Mijaíl G. Barkhin /1906-1988/ también arquitecto e hijo del también arquitecto Grigori Borisovich Barkhin /1880-1969/ con quien colaboró en significativos edificios en los años postrevolucionarios como el edificio sede del periódico *Izvestia* de 1925-27 o incursiones en las nuevas tipologías teatrales de vanguardia como su participación en el concurso para el *Teatro en Sverdlovsk* en 1931.

<sup>13</sup> Meyerhold carecía de fondos suficientes para llevar a cabo la construcción de un nuevo edificio. Solamente contaba con dinero para acometer reformas; sin embargo confiaba en que el Estado finalmente financiaría su obra, enfrascado como estaba en la construcción de grandes complejos teatrales, algo que sería más rentable que mantener un estado ruinoso en el centro de Moscú. BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, op. cit., pp. 266-269.

<sup>14</sup> La compañía se alojó durante la construcción del nuevo teatro en el Teatro Passage (actualmente Teatro Ermolova) de 1931 a 1938, próximo al lugar de construcción del nuevo teatro (ермолова, Тверская ул., 5/6, г. Москва, Russia, 125009).

<sup>15</sup> BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, op. cit., pp. 266-269.

<sup>16</sup> GOURFINKEL, Nina, “*Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold*”, *Revue d’histoire du théâtre*. París: Octubre-Diciembre 1967, pp. 350-359. Este texto incorpora la traducción al francés del texto de Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov titulado “Un proyecto inconcluso” incluido en la colección *Reuniones con Meyerhold*, editado en Moscú en 1967. El texto puede encontrarse en la revista *Theatre Quaterly*, bajo el título “A Theatre for Meyerhold” (BARCHIN, Mikhail G. y WACHTANGOV, Sergei E., “A Theatre for Meyerhold”, *Theatre Quaterly*. 1972, nº2, pp. 69-73.).

<sup>17</sup> ZOLOTNITSKY, David, “V. E. Meyerhold: The Last Period”, *Contemporary Theatre Review*. Northampton: 1995, Volume 4, Part 1, Harwood Academic Publishers, p. 16.



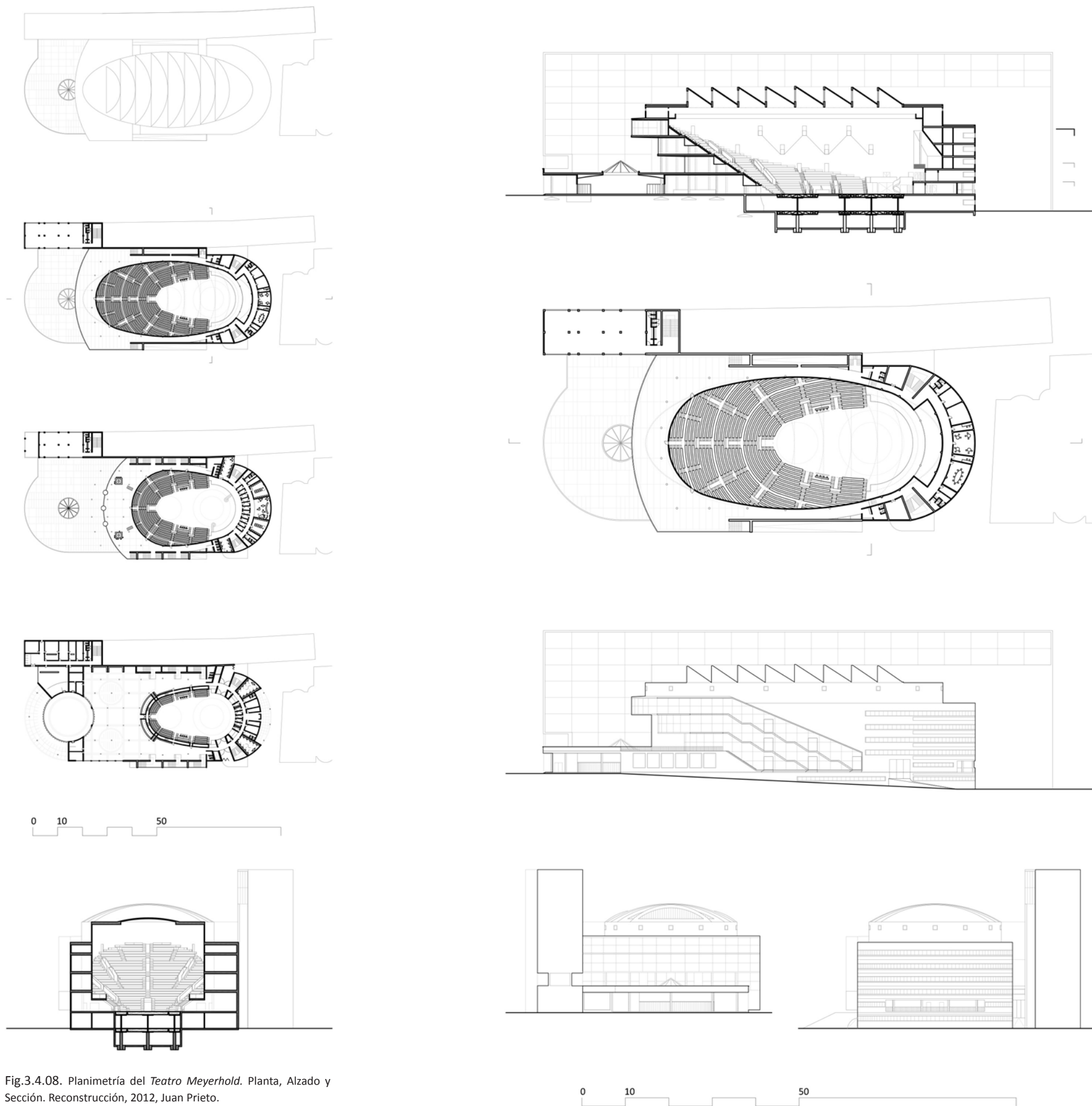


Fig.3.4.08. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Planta, Alzado y Sección. Reconstrucción, 2012, Juan Prieto.

sobresalientes de la investigación tipológica teatral europea de cara a obtener la solución óptima para el teatro proletario del director ruso. Los arquitectos del teatro Barkhin y Vakhtángov, recordaban años después los proyectos teatrales y realizaciones que fueron analizados conjuntamente con el director: La *Grosses Schauspielhaus* de Hans Poelzig, el *Werkbund-Theater* de Henry Van de Velde, el *Teatro de la Exposition des Arts Decoratifs et Industriels Modernes* realizado por Auguste Perret en 1925 y el *Teatro Total* de Walter Gropius:

*En nuestra época, esta concepción (el retorno a la tipología teatral griega) fue retomada por Poelzig en su teatro para Max Reinhardt en Berlín (1919). (...)*

*Desde 1919, Van de Velde, y un poco más tarde August Perret, concibieron la idea de una escena que no fuese ya frontal y no se limitase a un solo plano; soñaban con una escena tripartita con tres espacios escénicos englobando la parte avanzada de la orquesta. Esta idea fue desarrollada por Piscator-Gropius: la sala debe estar rodeada de un anillo escénico, la acción se desarrollará en todas partes en torno al espectador.<sup>18</sup>*

La selección de proyectos nos ofrece una clara indicación de los referentes y las aspiraciones espaciales y funcionales que habrían de materializarse en este espacio, aunque debe destacarse que cada uno de ellos se toma como referencia atendiendo a una característica concreta de su configuración espacial: el proyecto de Poelzig por su retorno a la tipología griega, los de Van de Velde y Perret por su cambio de la configuración escénica tratando de romper con la bidimensionalidad del marco proscenio y el proyecto de Gropius por su capacidad de alterar la configuración espacial e incorporar diferentes tipologías teatrales en un único dispositivo. Las primeras reuniones del director con los arquitectos fueron matizando los aspectos esenciales y el programa de la reforma teatral de Meyerhold:

*Es una lástima no poder reconstruir nuestras interminables y apasionadas discusiones sobre las exigencias del director y las posibilidades arquitectónicas, sobre las necesidades del teatro y los medios existentes. Nuevas perspectivas se abrían ante nosotros. Revisamos las funciones del arte y el lugar asignado al director teatral; hablamos del rol del teatro, de la historia de la arquitectura, de Shakespeare y del coro griego, del anfiteatro romano y de las óperas wagnerianas, de Mayakovski, de Le Corbusier, de Tatlin, de Van de Velde, nos preocupamos de la geometría descriptiva y de la mecánica, de las grúas y los automóviles, resumiendo, de todo aquello que se relacionaba con el nuevo teatro que Meyerhold nos pedía a los arquitectos. ¿De qué forma dispondrá el director teatral la acción? ¿Cómo dispondrá a los actores: ante el espectador, en torno a él o será el espectador el que hará el recorrido de la acción?<sup>19</sup>*

Resulta especialmente interesante el último aspecto que comentan los arquitectos, ya que la relación espacial entre actor y espectador sería uno de los elementos desencadenantes de la reforma teatral propuesta por Meyerhold y que podríamos resumir en las siguientes demandas espaciales y funcionales:

- prescindir del arco proscenio, el telón y foso de orquesta, que serían reemplazados por un sistema industrial mecanizado que aportase la flexibilidad requerida a la configuración de la escena.
- disponer la escena en el centro del espacio y rodeada por el auditorio, compartiendo ambos un único espacio.
- plantear el auditorio como un anfiteatro único que rodee la escena y que permita la ansiada visión axonométrica de la acción.
- permitir el acceso directo a la escena desde el espacio público, de cara a que vehículos, manifestaciones, desfiles y otros eventos pudiesen acceder directamente al espacio escénico. Esta condición también funcionaría en sentido inverso y permitiría que la acción escénica desbordase el espacio teatral y saliese a la calle.
- incluir la posibilidad de contar con iluminación diurna en el espacio teatral.

El programa que Meyerhold propuso a los arquitectos buscaba establecer una nueva relación entre escena y auditorio que prescindiría de la caja escénica haciendo un uso intenso de la técnica moderna. Inicialmente Meyerhold pretendía realizar simplemente una reforma interior del Teatro Sohn, manteniendo la estructura y fachadas. El ámbito de intervención debería centrarse en el espacio escénico y el auditorio, de manera similar a lo que había propuesto El Lissitzky, descartando asumir la construcción de un teatro completamente nuevo debido a la escasez de medios económicos de los que se disponía en ese momento.

Barkhin y Vakhtángov comenzaron en 1930 con el diseño de un espacio único en uno de cuyos extremos ligeramente curvos se sitúa la escena, consistente en dos escenarios giratorios de igual tamaño en torno a los cuales se desarrolla un anfiteatro inclinado, que alojaba a 1500 espectadores, 300 más que el Teatro Sohn:

*La primera versión (1930-31) conserva una gran parte del antiguo teatro: el vestíbulo, el foyer, las escaleras e incluso la pequeña sala que se encuentra detrás de la grande. La reconstrucción radical afecta sólo a la escena y a la vieja sala. Aquí, demoliendo todo y construyendo una nueva sala, representado en el conjunto un cuadrilátero con los ángulos redondeados: el anfiteatro consta de dos ángulos y el espacio escénico se adosa a un muro ligeramente cóncavo. Los dos escenarios giratorios tenían un mismo diámetro.<sup>20</sup>*

<sup>18</sup> BARKHIN, Mijaíl y VAKHTÁNGOV, Serguéi, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.

<sup>19</sup> Ibídem.

<sup>20</sup> Ibídem.



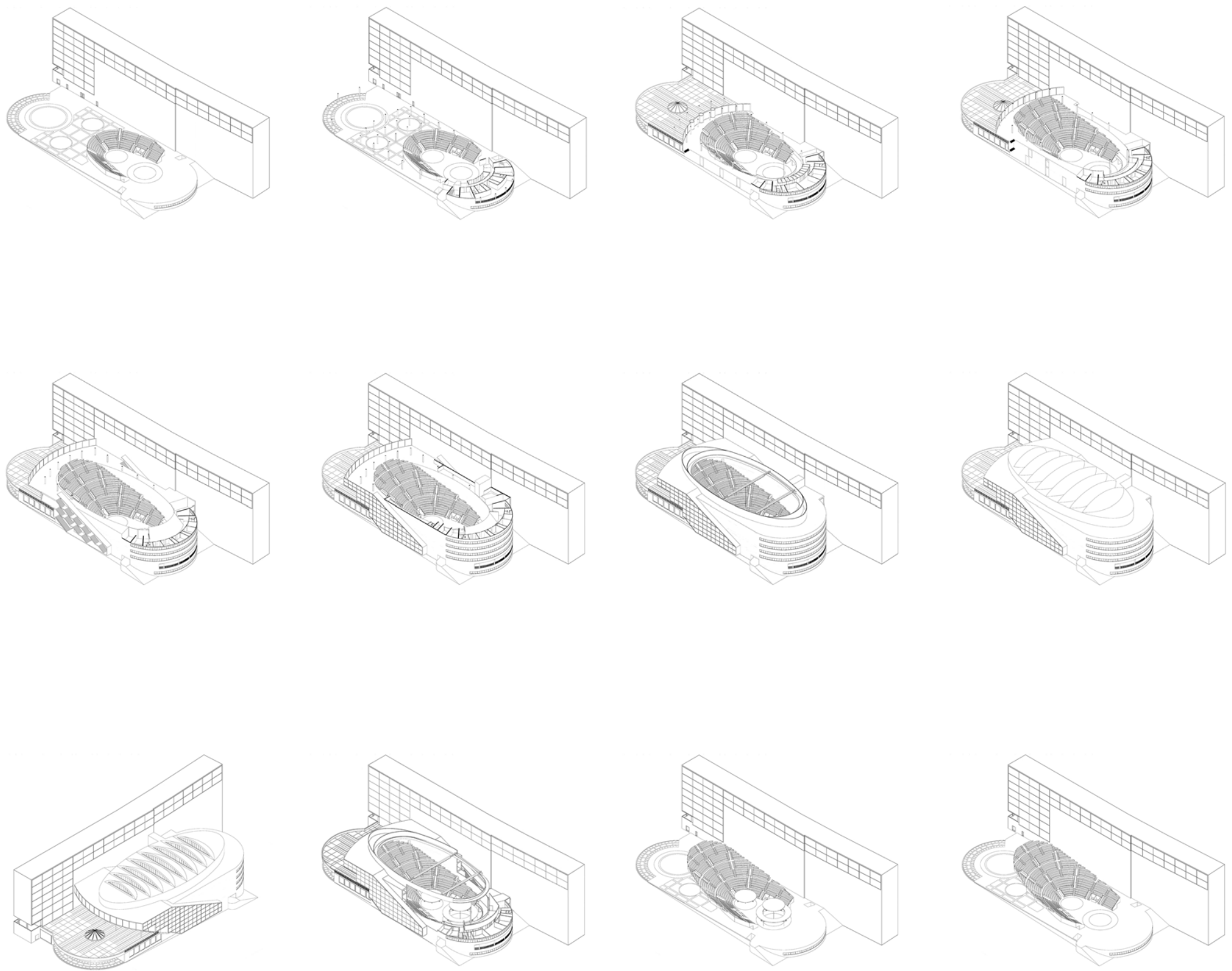


Fig.3.4.09. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Axonometrías de montaje. Reconstrucción, 2012, Juan Prieto.

Sin embargo los arquitectos y el director pronto se dieron cuenta de que la reforma interior del Teatro Sohn no resultaba suficiente para responder a las ambiciosas demandas de Meyerhold:

*Para lograr estos objetivos, haría falta demoler el antiguo Teatro Sohn, pero en ese momento, sólo era posible una reconstrucción parcial, y, desgraciadamente estábamos obligados a mantener los muros exteriores. Este marco rígido pesaba en el rediseño de la arquitectura.*<sup>21</sup>

En 1931 se inició una segunda fase en la que se prescindió de las preexistencias del Teatro Sohn y se desarrolló un planteamiento global y más ambicioso. Esta liberación permitió un cambio de escala de la intervención y permitió a los arquitectos dar forma a los planteamientos de Meyerhold en un proyecto con cierto carácter utópico, tal y como el director había propuesto en el *Coloquio con Jóvenes Arquitectos*. El proyecto parte de un espacio elíptico en el que se integrarían la escena y el auditorio, aumentando sus dimensiones y la capacidad del auditorio:

*La segunda versión (1931-32) fue más radical. El edificio, enteramente nuevo, no tenía en cuenta las formas del antiguo. Se previeron 2000 asientos. La elipse pronunciadamente alargada incorpora el espacio escénico; este tiene dos escenas circulares de diámetros muy diferentes. Estas escenas podían ser claramente delimitadas por medio de la iluminación o ser situadas a niveles diferentes. Podríamos todavía situarlas sobre un mismo plano, la acción se desarrollaba entonces sobre una única y amplia plataforma. Para poder montar los antiguos espectáculos construidos en función de una caja escénica poco profunda y de una sala con orquesta, proyectamos una transformación: la pequeña escena circular podría ser escamoteada dando lugar a varias filas de asientos móviles.*<sup>22</sup>

Para poder realizar una descripción detallada de todos estos elementos, se analizarán de forma independiente:

## LA ESCENA

*Antes de haber derribado completamente la disposición antigua, el marco escénico y los palcos y organizar así la unidad del espacio escénico y de la sala, nos ocupamos de la disposición del espacio escénico. Desde tres lados, los espacios destinados a miles de espectadores abrazan este espacio escénico, alargado en forma de huevo, situado fuera del eje central y se introduce prominentemente en la sala. Así los espectadores pueden percibir la totalidad de la acción escénica compuesta en profundidad.*<sup>23</sup>

La nueva disposición escénica y su relación con el auditorio fue el origen del novedoso planteamiento espacial del nuevo Teatro Meyerhold. Tal y como se había ensayado en el proyecto de reforma del Teatro Sohn realizado por El Lissitzky, la escena se dispone junto al auditorio en un espacio único, sometida a la miradas del público desde diferentes ángulos. La escena proyectada no cuenta con proscenio, telón, caja escénica, foso de orquesta ni ningún otro elemento que separe al actor del espectador, ni que favorezca la percepción ilusoria y mística de la escena. Geométricamente, adopta la forma de un óvalo que engloba dos plataformas circulares de diferente tamaño, capaces de desplazarse verticalmente y rotar, alojando representaciones, competiciones deportivas, conciertos,...<sup>24</sup> para los que se requeriría un alto grado de mecanización que permitiese la adaptación del espacio a los requerimientos espaciales y técnicos de cada evento. El asistente y colaborador de Meyerhold, Víktor Gromov, ofreció una fiel y completa descripción de la composición y funcionamiento del equipamiento escénico proyectado por Barkhin y Vakhtángov:

*Este teatro extraordinario tendría un auditorio que alojaría a dos mil personas; pero no habría palcos, ni una escena tradicional con telón y escenas laterales. Toda la acción tendría lugar en una escena oval abierta, integrándose en un anfiteatro dispuesto en torno a ella a modo de herradura. Los asientos para espectadores rodearán esta gran plataforma con sus dos plataformas elevables, giratorias y algunas plataformas deslizantes adicionales. La escena, de 34 metros de largo por 16 metros de ancho, está dispuesta para los actores principales y para escenas multitudinarias, para coches e incluso para procesiones y desfiles. Hay mecanismos que pueden rápidamente retirar la escena y dar paso a una piscina de agua si la producción lo requiere.(...) Esto dará al director posibilidades ilimitadas.*<sup>25</sup>

Las escenografías empleadas por Meyerhold no solían basarse en un cambio continuo de escenas y decorados, sino que generalmente una construcción o composición escénica única permanece a lo largo de toda representación, si bien sus espectáculos son de menor duración y sus escenografías frecuentemente incorporaban elementos móviles o transformables. La nueva composición escénica propuesta por Meyerhold aspiraba a ser tan funcional y maleable que permitiese prescindir de construcciones y decorados:

*Poco a poco nos acercamos a liberarnos completamente de los armazones escénicos, pero aún no ha llegado el tiempo para eso, porque para hacerlo hay que reconstruir el escenario. Estamos diseñando un teatro en el que ya no debería de haber ningún escenario. Estamos trabajando en ese proyecto.*<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Ibídem.

<sup>22</sup> Ibídem.

<sup>23</sup> Ibídem.

<sup>24</sup> La obra de Serguéi Tretiakov *¡Aúlla, China!*, estrenada el 23 de enero de 1926, planteaba un montaje escénico dividido en dos partes: a un lado una fragata inglesa, al otro la ciudad china de Vansian a orillas del Yangtsé, representado por un foso inundado de agua en el que transcurría parte de la acción y que ocupaba la parte central de la escena.

<sup>25</sup> ZOLOTNITSKY, David, “V. E. Meyerhold: The Last Period”, op. cit., p. 16.

<sup>26</sup> KONEFKE, Silke, *Theater-Raum...*, op. cit., pp. 129-146.



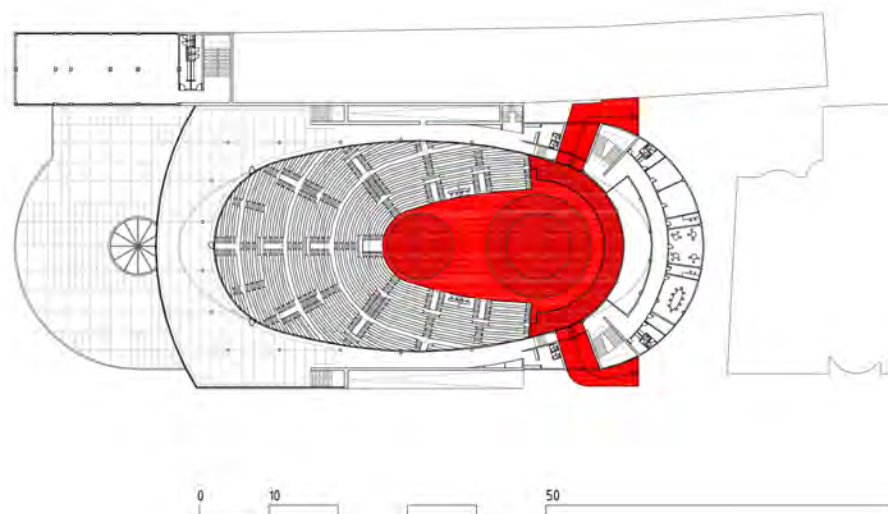
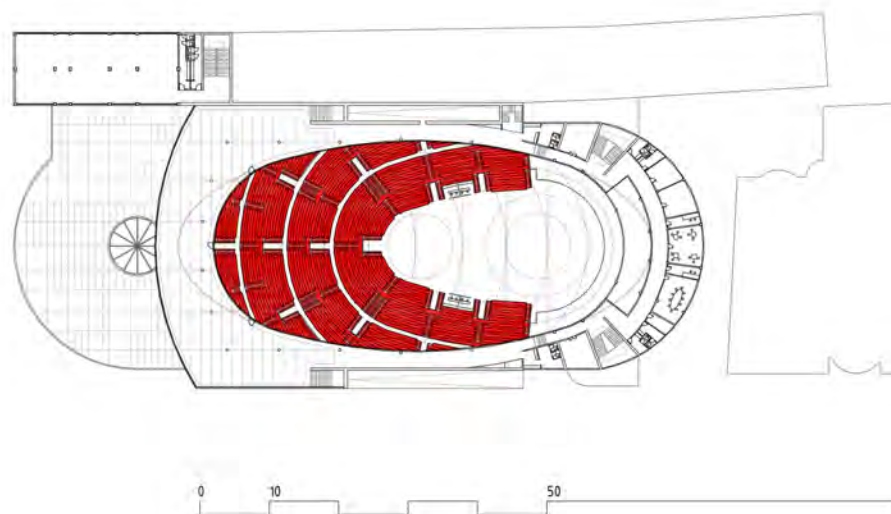
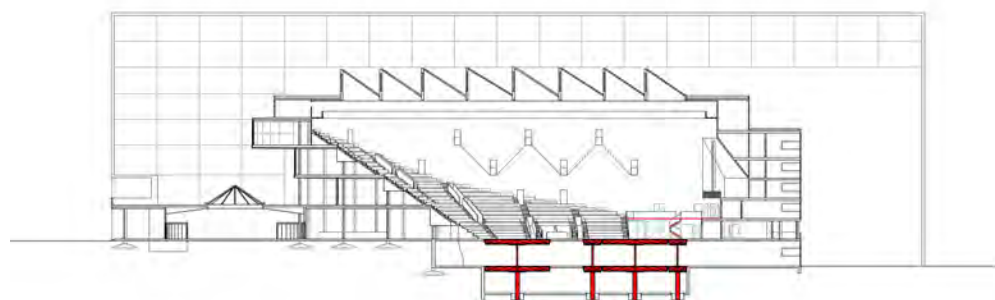
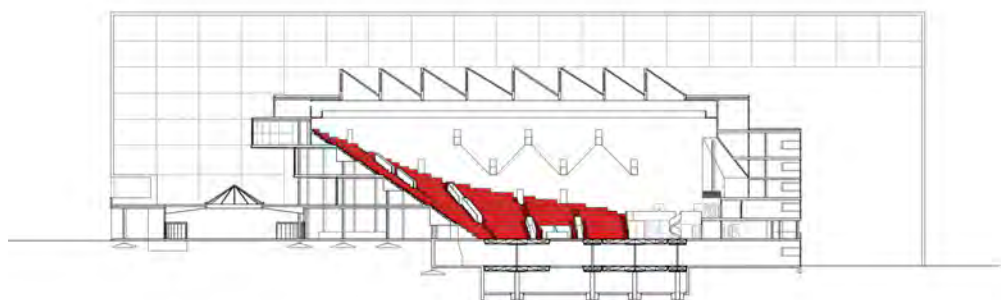


Fig.3.4.10.

Fig.3.4.11.

Fig.3.4.10. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Esquema del auditorio inclinado, anfiteatro y escena. Reconstrucción, 2012, Ver anexo planimétrico.

Fig.3.4.12. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Axonometría seccionada. Reconstrucción, 2012.

La reconstrucción de la volumetría se ha realizado en base a la planimetría realizada por los arquitectos a comienzos de los años treinta y publicada en diferentes revistas especializadas. Ver anexo planimétrico.

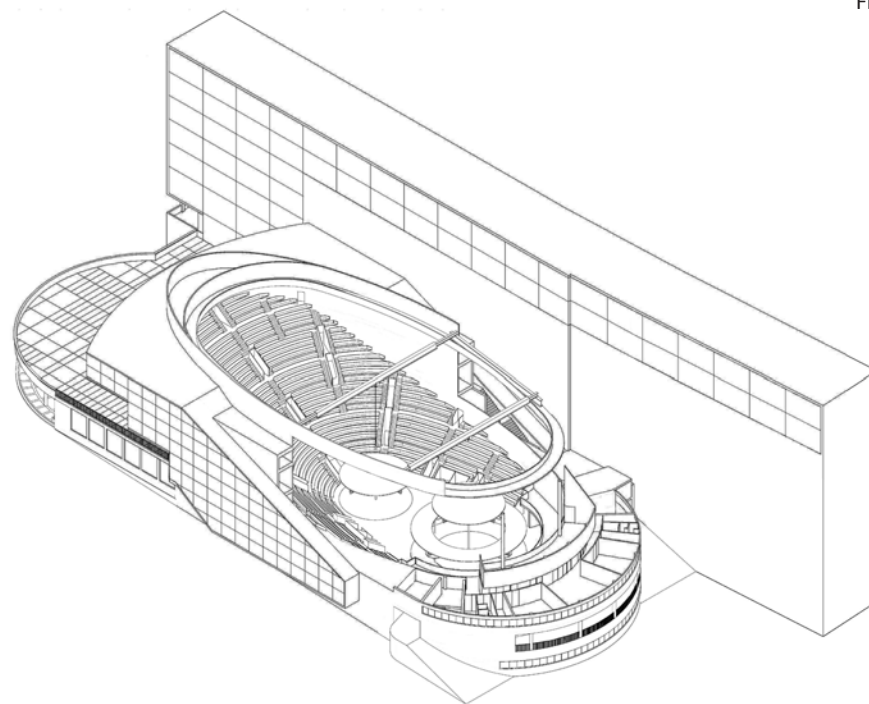


Fig.3.4.12.

La escena precisaba en el planteamiento de Meyerhold una conexión directa con la calle, de manera que las manifestaciones urbanas o desfiles, pudiesen acceder directamente a ella. Así, el espacio escénico puede considerarse, tanto espacial como simbólicamente, como un espacio de reunión conectado con el espacio público. Esto permitiría también el movimiento de los materiales y escenografías, así como el acceso de vehículos tanto para realizar su función de transporte, como para formar parte de la representación escénica, mediante una conexión transversal que permite el acceso por ambos lados de la escena.

*Debíamos permitir que en el nuevo edificio teatral hubiese una relación directa entre el escenario y el exterior, relación que Meyerhold consideraba como necesaria orgánicamente. A pesar de la falta de espacio, llegamos a disponer en nuestro proyecto este pasaje transversal.*<sup>27</sup>

Meyerhold propuso una modificación funcional que pretendía reforzar la unidad espacial de escena y auditorio, de espectador y actor, disponiendo en el área escénica puestos para la venta de bebidas y aperitivos, denominados “cafeterías rápidas”, a las que descendería la audiencia en los entreactos. Esta fusión de actor y espectador compartiendo el mismo espacio escénico se intensificaba con la representación de breves espectáculos cómicos, que, inspirados en el teatro español, tratan de romper el ritmo usual de los espectáculos teatrales, extendiendo la acción a diversos puntos del espacio teatral, interactuando con los espectadores y manteniendo la continuidad del espectáculo.

*Finalmente, y quizás sea lo más interesante, nos propusimos, en los entreactos, abandonar los escenarios para el público. En lugar de salidas hacia el vestíbulo, podrían, descender las gradas del anfiteatro, invadir el gran área de representación, libre de decorados. Esto sería para ellos una sensación nueva de la unidad del espacio teatral, mientras representan, para aquellos que han permanecido en sus asientos, un cuadro animado, colorido, imprevisto.*<sup>28</sup>

La configuración escénica de Meyerhold pretendía dar lugar a una alternativa radical a la caja escénica y abrir nuevas posibilidades para el teatro proponiendo una nueva relación entre actor y espectador, más próxima a las competiciones deportivas o el circo que al teatro de ópera o el ballet.

## ANFITEATRO

Tal y como había solicitado Meyerhold el auditorio se resuelve en un único anfiteatro inclinado, dispuesto en forma de U en torno a la escena oval, tratando de conseguir una visión axonométrica, elevada, lateral, superando la visión bidimensional de los teatros con configuración a la italiana y buscando la percepción tridimensional de la acción escénica. Esta disposición supone que el movimiento y las formas se perciben en toda su magnitud y plasticidad durante la representación, captando el rango completo de su desarrollo espacial. La ilusión de realidad se rompe favoreciendo la visión del actor como un trabajador, y el teatro como una fábrica, dando la sensación de una realidad artificial generada en el teatro, no como una copia realista de las formas y reglas del mundo, sino como un mundo con sus propias leyes y geometrías, en un criterio que distingue claramente a Meyerhold del realismo de su maestro y mentor Konstantín Stanislavski.

La formalización del auditorio en un anfiteatro único, prescindía de niveles de galerías y palcos, y resolviendo con un graderío fuertemente inclinado el alojamiento de los 2000 espectadores. A este graderío podría accederse mediante un vestíbulo organizado en cuatro niveles o bien en su cota inferior, directamente desde la escena, reforzando la concepción de un espacio único compartido por espectadores y actores. Los arquitectos argumentaban de esta manera la formalización del anfiteatro:

*Hemos dicho que era preferible poder ver al actor y al conjunto de la acción a la vez desde lo alto y de lado, desde una perspectiva axonométrica. Regresamos así a los palcos y galerías del viejo tipo de teatro. Sin embargo nos parece que la mejor distribución de los asientos se obtendrá mediante la construcción de un anfiteatro cuyo graderío se elevarán con una pendiente escarpada, porque sólo el anfiteatro ofrece las mejores condiciones de visibilidad y la percepción amplia y total del espectáculo. Así, los espectadores que los que ocupan los asientos delanteros, no impiden que los otros puedan ver y, lo que es más importante, este teatro sin alineaciones por rangos de orquesta, ni palcos de platea para los privilegiados, ni galerías superiores, se presenta como un edificio realmente nuevo y democrático, destinado a las masas.*<sup>29</sup>

La pared perimetral del auditorio se perfora puntualmente con balcones-palco accesibles desde los pasillos laterales del vestíbulo, que, según los arquitectos se sitúan para emplearlos como parte de la acción escénica o para disponer a público en ellos. En mi opinión, estos pequeños balcones resultan contradictorios con el planteamiento de un graderío único no estratificado en el caso de que sean utilizados como palcos. Por otra parte como posibles plataformas para la acción escénica resultan un tanto rígidos y limitados. En mi opinión y después de redibujar la planimetría del teatro, la inclusión de estos balcones se debe a una cuestión puramente compositiva, que trata de romper la tremenda escala

<sup>27</sup> BARKHIN, Mijaíl y VAKHTÁNGOV, Serguéi, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.

<sup>28</sup> Ibídem.

<sup>29</sup> Ibídem.



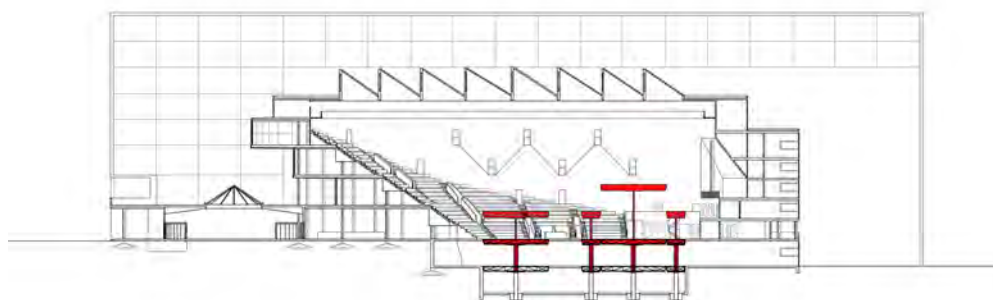


Fig.3.4.13.

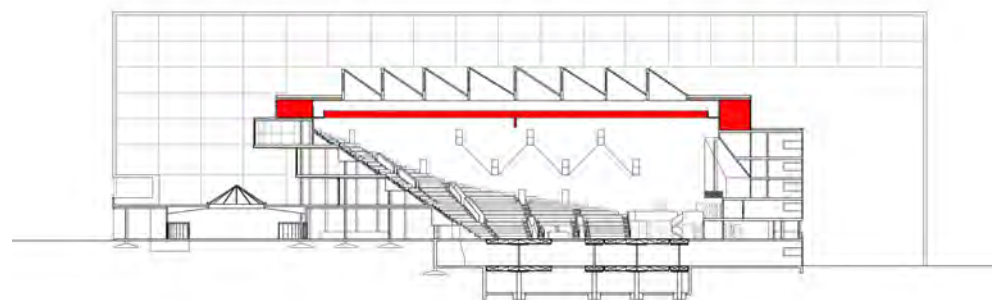


Fig.3.4.14.

Fig.3.4.13. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Esquema de funcionamiento de la escena. Reconstrucción, 2012. Ver anexo planimétrico.

Fig.3.4.14. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Medios técnicos. Reconstrucción, 2012.

Fig.3.4.15. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Axonometrías de montaje con sistema de proyecciones. Reconstrucción, 2012.

La reconstrucción de la volumetría se ha realizado en base a la planimetría realizada por los arquitectos a comienzos de los años treinta y publicada en diferentes revistas especializadas. Ver anexo planimétrico.

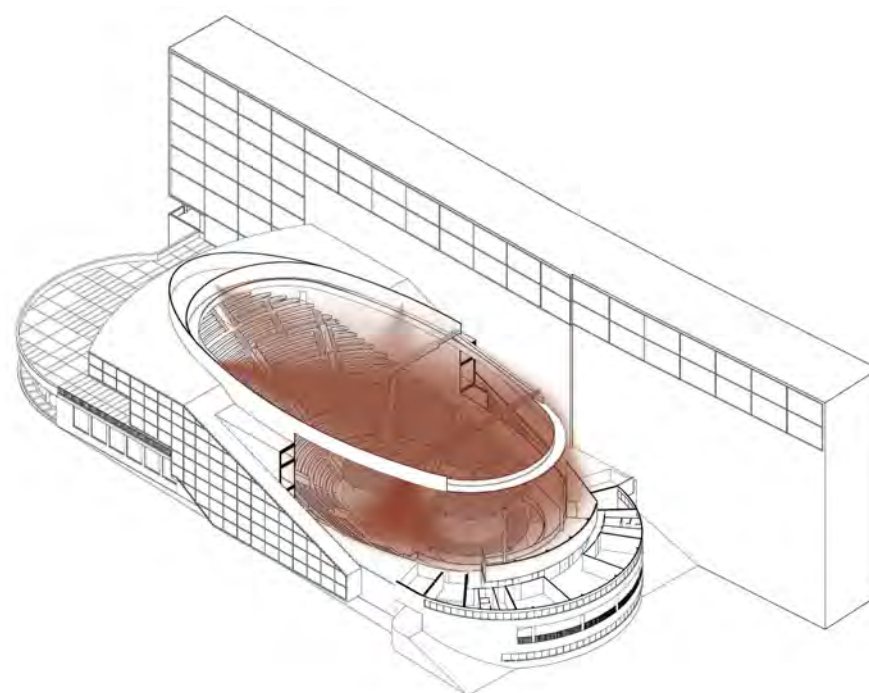


Fig.3.4.15.

del muro perimetral del auditorio en la zona central, donde el anfiteatro alcanza una menor altura, además de permitir que los pasillos perimetrales que dan acceso a las áreas técnicas y camerinos tengan algún tipo de relación con el área destinada a la representación.

## MEDIOS TÉCNICOS

La gran máquina teatral solicitada por Meyerhold, precisaba de un nivel de equipamiento técnico superior al disponible en la mayoría de los teatros de la época. Este equipamiento además asumiría un papel diferente, al convertirse en uno de los elementos principales del espectáculo y debido a esto y a la nueva configuración espacial, quedaría expuesto a la visión de todos los participantes del espectáculo, tal y como señalaron los arquitectos:

*Nosotros pensábamos en aquel momento, que esto (el equipamiento técnico) que normalmente permanece invisible en el teatro, sería mostrado, y se convertiría en el nuevo eje de la acción.*<sup>30</sup>

En el nivel más alto del teatro y ubicado sobre el espacio destinado a escena y auditorio se dispone una galería perimetral, volada sobre el espacio, que sirve para alojar los proyectores lumínicos, dotados de diferentes intensidades, colores y ritmos. El tratamiento de la luz que Meyerhold hace en sus montajes escénicos proviene del uso que previamente había experimentado en sus montajes y que tiene sus raíces en el futurismo italiano, el expresionismo y las teorías de Edward Gordon Craig<sup>31</sup>. En esta galería se disponen también los proyectores cinematográficos capaces de proyectar en todo el perímetro de la sala, sobre los elementos escenográficos, el suelo o el techo y sistemas de megafonía que emitirían grabaciones o emisiones radiofónicas estableciendo un puente con otros teatros o lugares de la Unión Soviética. El proyecto consideraba la inclusión de dispositivos capaces de configurar la acústica de la sala en función de los requerimientos escénicos o controlar el aire interior en cuanto a su temperatura o mediante odorizadores.<sup>32</sup>

También en este nivel superior se disponía un puente-grúa con capacidad de carga para 1,5 toneladas operado eléctricamente, que permitía cubrir la totalidad del espacio teatral siguiendo el trazado oval de una guía raíl dispuesta en el techo, lo que permitía el desplazamiento de escenografías y material a lo largo y ancho de la sala y a la vista de la audiencia<sup>33</sup>. De esta forma los arquitectos habían sustituido la caja escénica por esta galería superior en la que se disponen todos los medios técnicos disponibles en ese momento, de cara a dotar a la escena del mayor grado de mecanización y flexibilidad en la configuración escénica, que ellos mismos argumentaban así:

*El rol de la mecanización seguía siendo importante, pese a que los telones y decorados suspendidos fueron rechazados. El espacio escénico está compuesto por dos escenarios giratorios situados en un eje longitudinal, que determinan la forma del espacio. Junto a esto proyectamos también una mecanización “superior”. A este efecto, propusimos suspender en diagonal un dispositivo gracias al que los decorados podrían ser transportados a diversos puntos de la sala y situados a diferentes niveles. Las posibilidades de cambio de los elementos de decorado y de utilización de la totalidad del espacio de la sala se enriquecerían.*<sup>34</sup>

A todo este equipamiento debe sumarse el de las dos plataformas escénicas circulares que, como se comentó anteriormente, pueden realizar diferentes movimientos, ayudando a la composición espacial de la escena y tratando de componer con ellas la escenografía. La mayor de ellas consta de una plataforma circular central y una anular perimetral, ambas capaces de rotar o desplazarse verticalmente de manera conjunta o independientemente, lo que permite generar una escena tridimensional a la que se conectarían otras plataformas y pasarelas auxiliares. La menor, dispone podría desplazarse verticalmente y ser equipada con asientos pivotantes, dando lugar a un patio de butacas con capacidad para 100 o 150 espectadores. Ambas pueden situarse a diferentes niveles o incluso descender a los dos niveles de sótano bajo ellas, para recoger equipamiento escénico, alojar eventos deportivos o, incluso, ser inundadas.

## CAMERINOS

Meyerhold pretendía que los actores participasen en la representación escénica no solamente en el momento de su actuación, sino que percibiesen el ambiente y pudiesen seguir la acción escénica en su totalidad, inmersos en la trama y el ritmo del espectáculo. Para ello, se dispusieron una serie de camerinos directamente vinculados a la escena y próximos a ella, distribuidos en dos plantas, de manera que los actores fuesen capaces de continuar “*sintiendo lo que sucede en el escenario y mantenerse en contacto con el ritmo de la comedia, preparados para emerger en el momento psicológico adecuado.*”<sup>35</sup>

Los camerinos se disponen tras un muro curvo y tienen doble acceso, desde el pasillo trasero que los conecta y desde la

<sup>30</sup> Ibídem.

<sup>31</sup> “La luz debería ser usada como la música” Vsévolod Meyerhold citado en QUILICI, Vieri, *L’architettura del costruttivismo*, Roma: Universale Larterza, 1978, p. 60.

<sup>32</sup> QUILICI, Vieri, *L’architettura del costruttivismo*, op. cit., pp. 59-61.

<sup>33</sup> El trazado del puente grúa y su funcionamiento no aparecen reflejados en la planimetría y los diferentes textos en los que se hace referencia a este elemento no llegan a precisar una descripción unitaria y coherente. Se ha optado por una opción que es capaz de asumir la función y responde en gran medida a las descripciones del mismo que aparecen en la obra de Vieri Quilici *L’architettura del costruttivismo* (QUILICI, Vieri, *L’architettura del costruttivismo*, op. cit., pp. 59-61) , en el texto de Nina Gourfinkel “*Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold* ” (GOURFINKEL, Nina, “*Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold*”, op. cit., pp. 350-359) y en la obra *Pioneers of Soviet Architecture* de Khan-Magomedov (KHAN-MAGOMEDOV, Selim O., *Pioneers of Soviet Architecture*, op. cit. pp. 459-480).

<sup>34</sup> BARKHIN, Mijaíl y VAKHTÁNGOV, Serguéi, “*Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold*”, op. cit., pp. 350-359.

<sup>35</sup> QUILICI, Vieri, *L’architettura del costruttivismo*, op. cit., pp. 59-60



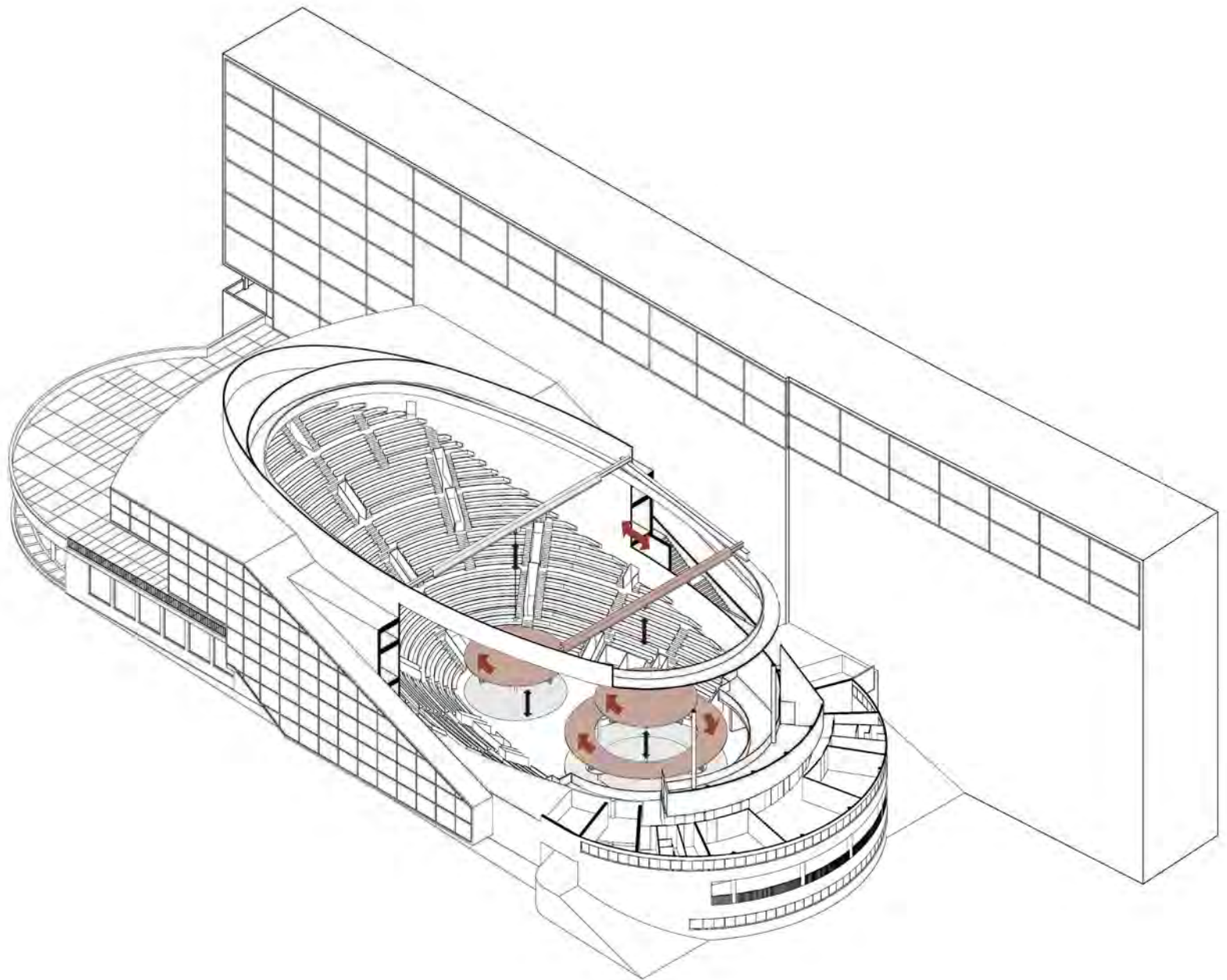


Fig.3.4.18.

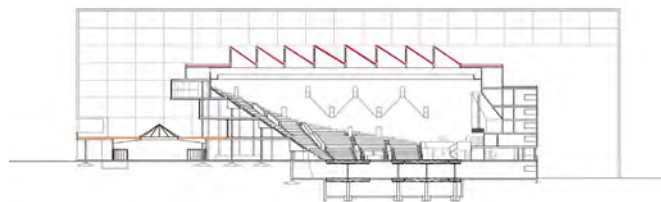


Fig.3.4.16. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Cafetería, Orquesta, Camerinos. Reconstrucción, 2012.

Fig.3.4.17. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Cubierta. Reconstrucción, 2012.

Fig.3.4.18. Planimetría del *Teatro Meyerhold*. Axonometrías de montaje con esquemas de movimiento. Reconstrucción, 2012.

La reconstrucción de la volumetría se ha realizado en base a la planimetría realizada por los arquitectos a comienzos de los años treinta y publicada en diferentes revistas especializadas. Ver anexo planimétrico.

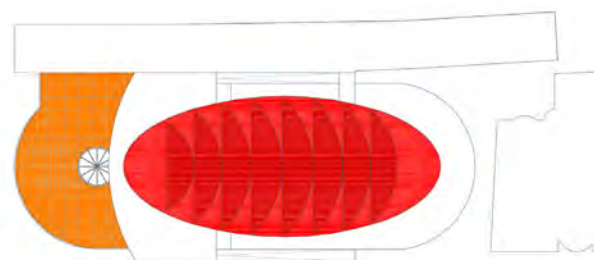


Fig.3.4.17.

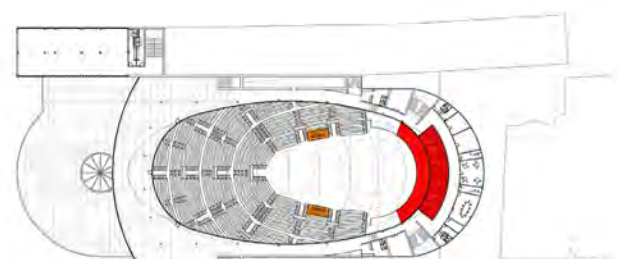


Fig.3.4.16.

escena, a la que acceden directamente los de la planta inferior y a través de una galería conectada con el área escénica mediante escaleras de caracol desde la planta primera.<sup>36</sup>

## ORQUESTA

En la segunda planta, sobre los camerinos y ocupando un lugar especialmente protagonista y visible se dispuso la orquesta, incrustada en el muro del fondo de la escena que se inclina para permitir la propagación de la onda sonora a la totalidad del espacio. Esta disposición resulta completamente diferente de la habitual disposición del foso de orquesta rehundido, que se había incorporado a la mayoría de teatros tras el éxito de la configuración espacial realizada por Richard Wagner en el *Festspielhaus de Bayreuth*. En lugar de ocultarse en un foso, la orquesta pasa a ponerse frente al público y en un lugar elevado, aunque también se consideraba la inclusión de un telón o una partición móvil que permitiese ocultar esta cavidad.<sup>37</sup>

## CUBIERTA

La concepción por parte de Meyerhold de su teatro como un laboratorio y centro de experimentación requería unas condiciones lumínicas que diferían completamente del planteamiento ilusorio de Richard Wagner. Meyerhold en su búsqueda de una nueva realidad artificial teatral, quería que todos los medios y mecanismos teatrales quedasen a la vista del público, incluso haciendo ostentación de ellos, renegando de la ilusión escénica. Para ello buscaba que las iluminación del espacio escénico fuese total, como en los espectáculos deportivos o en las representaciones callejeras postrevolucionarias. Según los arquitectos, inicialmente se consideró incluso la posibilidad de incluir una cubierta móvil que permitiese la representación al aire libre:

*Hablamos mucho de espectáculos a cielo abierto. Meyerhold deseaba vivamente un techo retráctil. Esto habría podido dar lugar a efectos interesantes en verano o por la noche. Podríamos, por supuesto, realizar esta cubierta actualmente pero, en 1930, esto nos pareció imposible, pese a la ayuda del entusiasta ingeniero Artiouchkov.*<sup>38</sup>

Finalmente el proyecto incluyó una serie de lucernarios en la cubierta superior y sobre el vestíbulo que permitían el acceso de la luz diurna, matizada por un sistema de lamas que pueden regular la intensidad lumínica en el interior del espacio o incluso cegarlo. Por la noche, los focos situados tras estas lamas iluminaban el espacio tratando de generar condiciones similares a la luz diurna.

La cubierta dispuesta sobre el vestíbulo, permitiría el acceso a los actores y espectadores, que podrían utilizarlo como lugar de esparcimiento y recreo, o bien para la realización de ejercicios destinados al perfeccionamiento biomecánico o la práctica deportiva.

## VOLUMETRÍA EXTERIOR

La estructura del *Teatro Meyerhold* se proyectó en hormigón armado, con una disposición volumétrica que pretendía reflejar la organización funcional interna del teatro. La configuración del auditorio es legible en la volumetría exterior del conjunto, con forjados volados progresivamente en la parte superior de la fachada del teatro sobre el vestíbulo de entrada enlazados por el núcleo de escaleras que componen el alzado lateral del teatro. La elipse interior se hace patente en la forma curva que los diversos voladizos adoptan en el alzado frontal del teatro, ayudando a componer un alzado dinámico que remite a las formulaciones del Futurismo italiano o a los diseños de Yákov Chernikhov, generando una volumetría conjunta dotada de un aire aerodinámico, reforzado por los sucesivos vuelos de los diferentes niveles del vestíbulo. Los grandes paños vidriados ayudan a comprender la organización interior del espacio y a establecer relaciones entre el uso interior y el espacio urbano. Los paños ciegos del alzado se recubrirían con toba volcánica de la localidad Armenia de Artik, característica por su color rojizo y poroso.

El nuevo *Teatro Meyerhold* pretendía convertirse también en un punto de encuentro y polo cultural moscovita, de manera que, al igual que en los concursos teatrales estatales de la época, se incluyeron vinculados al vestíbulo, espacios destinados a exposiciones, biblioteca, reuniones,... dimensionados para el encuentro de la masa proletaria.

La configuración espacial, formal y técnica de este teatro debe entenderse como una continuación de la reflexión iniciada por Walter Gropius y Erwin Piscator para su *Teatro Total* de 1927. De hecho en 1930, antes de iniciar el proyecto de su

<sup>36</sup> Este muro curvo con multitud de aperturas se había empleado con diferentes versiones en los montajes escénicos de “El inspector” de Nikolái V. Gógol en 1926, *El comandante del Ejército número 2* de Ilyá Selvinski en 1929 y *La lista de beneficios* de Yuri K. Olesha en 1931. Ver dibujos 1, 2 y 3 en GOURFINKEL, Nina, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.

<sup>37</sup> Acerca del uso del la orquesta como medio de creación dinámico en la representación teatral, Meyerhold se proponía montar en el nuevo teatro la obra *Boris Godunov* de Pouchkine de la que ya había dirigido los ensayos. Para una escena de batalla entre rusos y polacos entre los que figurarían los mercenarios franceses y alemanes, querían utilizar tres orquestas, para sugerir el combate gracias a la música, evitando de esta forma la impresión de falsedad que dan generalmente en el teatro los episodios militares. Situadas en diferentes puntos, las orquestas deberían tocar simultáneamente la música rusa, francesa y polaca, de manera que se les dé a los espectadores la impresión de que la batalla rugía a su alrededor.

<sup>38</sup> BARKHIN, Mijaíl y VAKHTÁNGOV, Serguéi, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.





Fig.3.4.19.



Fig.3.4.20.



Fig.3.4.21.



Fig.3.4.22.

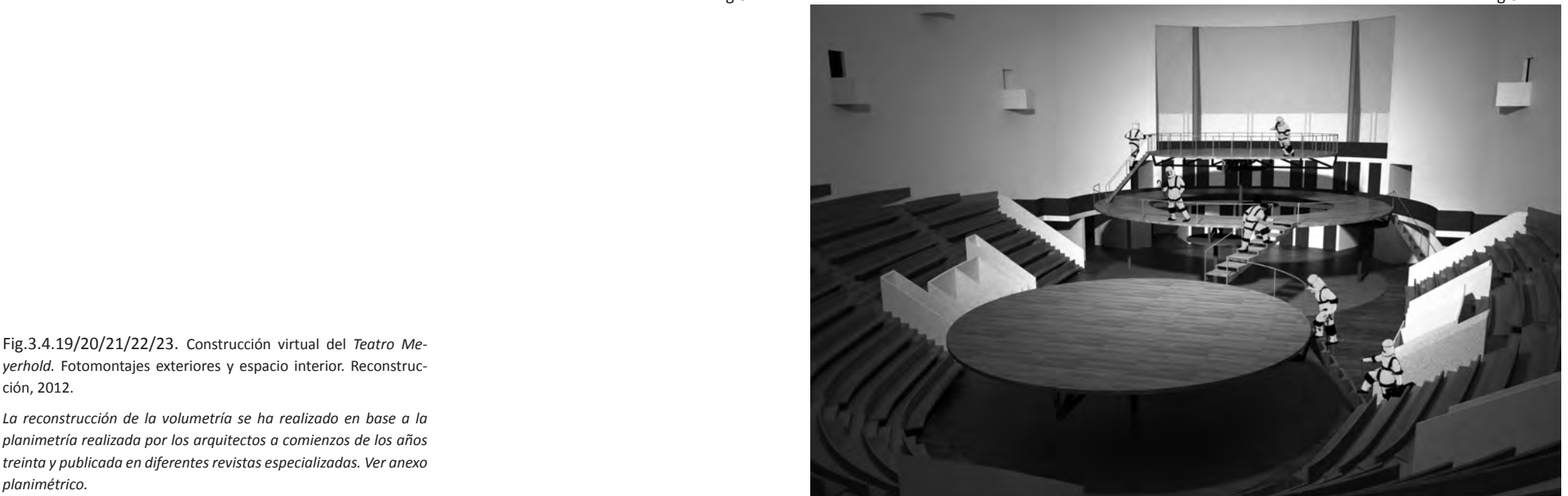


Fig.3.4.23.

Fig.3.4.19/20/21/22/23. Construcción virtual del *Teatro Meyerhold*. Fotomontajes exteriores y espacio interior. Reconstrucción, 2012.

*La reconstrucción de la volumetría se ha realizado en base a la planimetría realizada por los arquitectos a comienzos de los años treinta y publicada en diferentes revistas especializadas. Ver anexo planimétrico.*

teatro, Gropius y Meyerhold se reunieron en Berlín en donde el director ruso se encontraba de gira y mientras el alemán se encontraba realizando el concurso del teatro de Járkov<sup>39</sup>. No hay constancia de los temas que se trataron en esta reunión, pero no resulta difícil imaginar que el proyecto del *Teatro Total*, los planteamientos de la reforma teatral de Meyerhold y el concurso de Járkov en el que Meyerhold formaría parte del jurado, habrían sido parte esencial de su encuentro. Resulta evidente además que, aunque no se trata de una trasposición literal, el *Teatro Meyerhold* sí muestra claramente la influencia del proyecto alemán en la concepción del proyecto y en su configuración volumétrica, material y funcional.

## ANÁLISIS DE LA SOLUCIÓN ADOPTADA

*El modelo del Teatro Meyerhold*

De cara al análisis de esta segunda versión he realizado una reconstrucción del proyecto de Barkhin y Vakhtángov<sup>40</sup> a partir de los planos y fotografías del mismo que se conservan en el Museo de Teatro Estatal A. A. Bakhrushin de Moscú<sup>41</sup> y la información publicada en la revista francesa *Architecture D’Aujourd’Hui* en 1933 en un número dedicado especialmente a la arquitectura teatral europea, en el que la segunda versión del proyecto del *Teatro Meyerhold* recibió una especial atención<sup>42</sup>.

Más allá de la omnipresente influencia del *Teatro Total* en la arquitectura teatral europea de los años treinta, el proyecto de Norbert Schlesinger para el concurso del teatro de Járkov guarda cierta similitud con el proyecto del *Teatro Meyerhold*, con la escena resuelta a partir de un óvalo y un auditorio resuelto como un anfiteatro en forma de herradura que en planta parece guardar una cierta similitud, aunque la volumetría total y la sección compartimentada en dos espacios resultan completamente alejados del proyecto de Meyerhold.

Viajando más lejos en el tiempo, pero sin acudir al teatro clásico del que parte la reflexión original del proyecto, resulta interesante la relación que puede establecerse entre el *Teatro Farnese* barroco proyectado por Giovan Battista Aleotti y el *Teatro Meyerhold*. El teatro barroco emplea también una disposición del auditorio inclinado en forma de herradura en torno a un espacio de orquesta trazado en base a un espacio alargado de trazado circular en su contacto con el auditorio. Pese a la progresiva mecanización de los teatros barrocos, esta se reserva en el teatro de Parma a la caja escénica, contigua a la escena, pero no puede negarse la relación espacial y ambiental entre el espacio imaginado por Meyerhold y el espacio central del Farnese inundado por la luz diurna que penetra por las ventanas que rodean el espacio.

También resulta especialmente interesante la comparación del proyecto de Barkhin y Vakhtángov con la reforma planteada por El Lissitzky. Espacialmente la diferencia esencial viene dada por la posición de la escena que en el proyecto de Lissitzky se disponen en una posición central respecto a dos zonas destinadas a espectadores enfrentados, solamente uno de los cuales es inclinado. En cuanto al uso y la formalización de la escena si hay una evidente similitud entre ambas, conformadas por plataformas circulares a diferentes niveles, enlazadas que habrían de enlazarse por mediante rampas y escaleras en ambos casos. También la vinculación directa con el exterior a través de rampas aparece en los dos proyectos, así como el uso de la galería superior como soporte de los medios técnicos y la iluminación. Por todas estas razones y teniendo en cuenta que se está comparando una reforma parcial con un proyecto completo, sí se aprecian similitudes evidentes entre ambos y que los sitúan en la misma línea de investigación y formalización.

Esta segunda versión del proyecto del *Teatro Meyerhold*, cumplió todas las expectativas del director e inmediatamente se convirtió en uno de los referentes de la arquitectura teatral no solo en Rusia, sino en toda Europa<sup>43</sup>. En 1932 se iniciaron los trabajos de demolición del viejo Teatro Sohn, sin embargo, el final del Primer Plan Quinquenal no solo supuso un punto de inflexión en el ámbito económico, sino que la situación en la URSS dio giro que afectó a todos los ámbitos y estamentos de la sociedad soviética, afectando, incluso, a la construcción del teatro de Meyerhold, Barkhin y Vakhtángov.

<sup>39</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the...*, op.cit., p. 359.

<sup>40</sup> Ver anexo.

<sup>41</sup> Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина

<sup>42</sup> LEPAGE, Julian (ed.) “Les grands projects de theatres en U.R.S.S.”, *Architecture D’Aujourd’Hui. París*: Septiembre-Octubre 1933, nº3-4, pp. 16-22

<sup>43</sup> Un claro ejemplo de la repercusión de este diseño en el ámbito arquitectónico europeo es la publicación del artículo “Les grands projects de theatres en URSS” en la revista francesa *L’Architecture D’Aujourd’Hui*, dedicada a “Les Salles de Spectacles”, en la que aparece una memoria del proyecto junto a la planimetría completa de la segunda versión. Ibidem.



Fig.3.5.01. Kazimir Malévich, *Presentimiento complejo: torso con camisa amarilla*, 1928-1932.

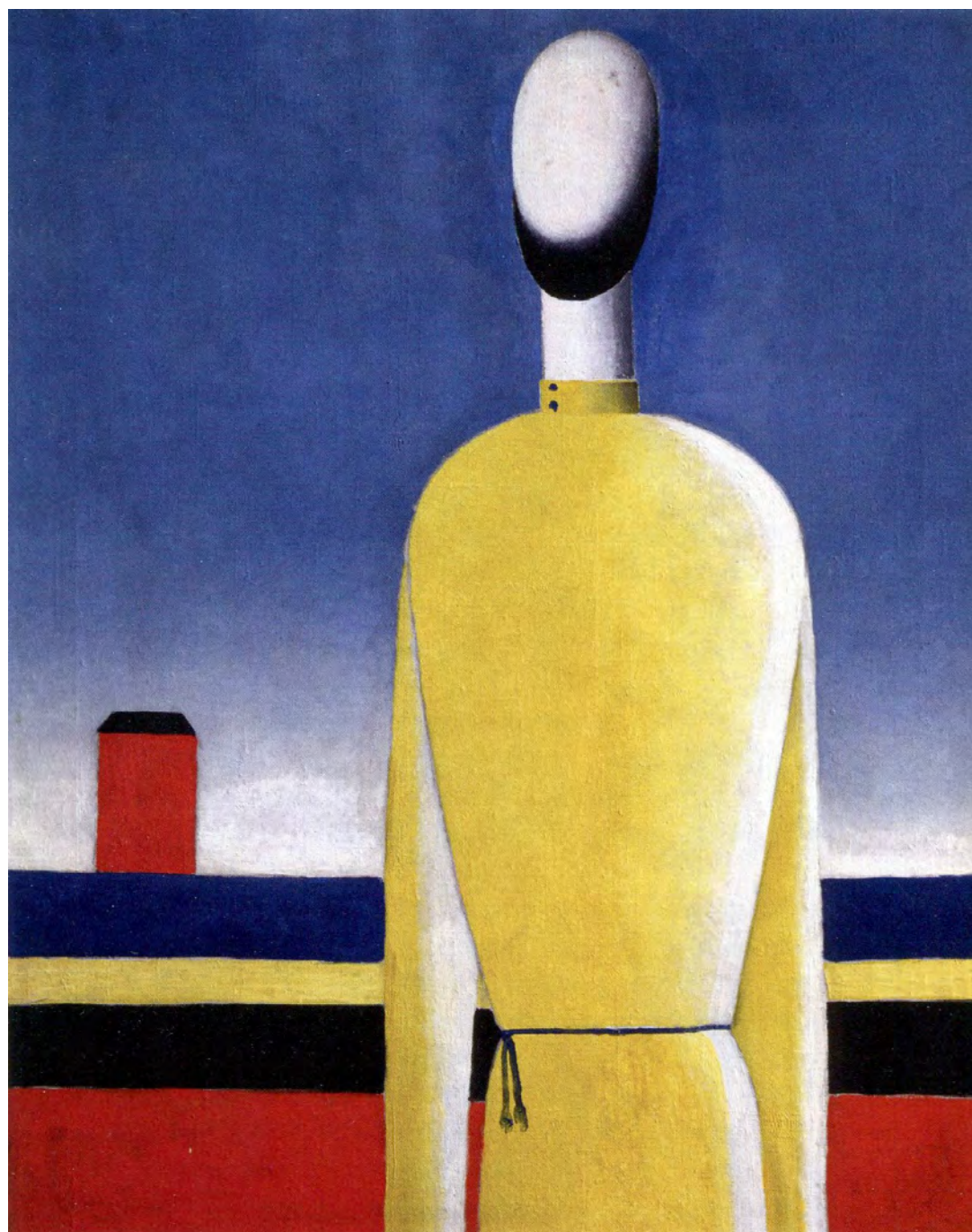


Fig.3.5.01.

## 3.5

### Realismo Socialista

#### Final de la Utopía Futurista Soviética

##### 3.5.1. RECONSTRUCCIÓN DE LAS ORGANIZACIONES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS

*Presentimiento complejo: torso con camisa amarilla*

La cultura soviética durante el gobierno de Stalin no continuó la línea marcada por el impulso revolucionario, utópico y futurista de sus primeros años. La tarea de consolidación del nuevo estado federal soviético, llevó al Estado a imponer al mundo del arte criterios estéticos unificados, capaces de representar las aspiraciones e ideales del gobierno, personalizados por su líder supremo, Iósif Stalin. Para ello inició un proceso de control e intromisión en el mundo del arte, destinado a la creación de una simbología y la transmisión de determinados valores. La consecuencia inmediata fue la monopolización progresiva por parte del Estado de los medios de comunicación y publicación, dedicados desde entonces a la difusión y propaganda de los criterios y actividades promovidas por el Gobierno Estalinista.

El 22 de Abril de 1932, este control omnipresente y permanente pero no oficializado, se convirtió en oficial mediante la publicación de la resolución del Comité Central del Partido Comunista Bolchevique titulada *Reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias*. En ellas se disponía la disolución de todas las agrupaciones artísticas, que pasaban desde ese momento a unirse en una única organización de ámbito estatal, en cuyo seno se desarrollaría y controlaría el arte unificado en el estilo del realismo socialista. Esta resolución abolía el policentrismo artístico desarrollado por las diferentes agrupaciones de artistas, tratando de imponer una uniformidad temática y estética.

Así surgieron la Unión de Escritores, la Unión de Arquitectos<sup>1</sup>, la Unión de Compositores,... en las que se anulaba la iniciativa y expresión individual en base a la aceptación de un dogma estatal conservador, en cuyo seno los artistas compartirían una visión sociopolítica y un principio estético unificado, con lo que los movimientos de vanguardia fueron intencionadamente eliminados<sup>2</sup>. La visión futurista distópica de Mayakovski se hacía presente y oficial.

Aquellos artistas que acataron la resolución y las nuevas directrices fueron convertidos en funcionarios estatales por su colaboración con el régimen en la definición y construcción simbólicas del Nuevo Hombre Soviético. Por el contrario, aquellos que no aceptaron con convicción el cambio fueron represaliados, marginados y borrados de la esfera cultural soviética, acusados de “formalismo”<sup>3</sup>. Esta acusación fue algo por lo que la mayor parte de artistas soviéticos pasó en algún momento de su trayectoria, dado el criterio arbitrario y variable en la aplicación de este calificativo, nunca definido oficialmente de manera detallada.

En este contexto, resulta significativa la enigmática obra de Kazimir Malévich titulada *Presentimiento complejo: torso con camisa amarilla* fechado en torno a 1932. Esta obra que habitualmente se interpreta como un relato personal del autor tras su estancia en la cárcel roja que ocupa el fondo del cuadro, también podría ser considerada una alegoría de la situación soviética en 1932: La figura genérica en primer plano podría referirse al nuevo hombre soviético, vestido con una versión simplificada de la vestimenta tradicional rusa en posible referencia al abandono de la visión progresista y el retorno a los valores tradicionales y populares. La figura carece de rostro, individualidad y voluntad, reducido a un elemento uniforme, una pieza más del engranaje soviético opresor, controlador, impermeable y todopoderoso representado por la casa roja sin huecos. La visión distópica de los años veinte se materializaba en la realidad soviética de los años treinta, mientras el sueño futurista utópico se evaporaba y se perseguía.

<sup>1</sup> La Unión de Arquitectos Soviéticos fue creada en Julio de 1932 y miembros de las diferentes organizaciones fueron elegidos para su dirección entre los que figuraban Ginzburg (OSA), Alabian (VO-PRA), Balikhin y Ladovski (ASNOVA) y Zholtovski (Tradicionalista).

<sup>2</sup> La RAPP (Asociación Internacional de Escritores Proletarios) y la red Prolekult fueron anuladas casi de inmediato, al igual que el centenar de Teatros de la Juventud Obrera, TRAM, surgidos en 1927. En 1933 se disuelve la Asociación de Nuevos Directores, acusada de practicar “un socialismo falso, vulgar y simplificador.”

<sup>3</sup> DOBRENKO, Evgeny, “El Retorno Épico. Cultura Política Y Política Cultural En La Rusia Estalinista De Los Años Treinta” en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...*, op. cit., pp. 372-415.





Fig.3.5.02.



Fig.3.5.03.



Fig.3.5.04.

Fig.3.5.02. Borís Yefímov, *El capitán del país nos lleva de una victoria a otra*, 1933.

Fig.3.5.03. Mijaíl Antónov, *Enemigo desenmascarado en la fábrica*, 1938.

Fig.3.5.04. Nikolái Shneider, *Juicio a un absentista laboral*, 1931.

### 3.5.2. I CONGRESO DE LA UNIÓN DE ESCRITORES, 1934

*Realismo Socialista: definición y objetivos*

La consolidación, definición y proclamación del Realismo Socialista como estilo oficial y único del arte soviético se produjo en el I Congreso de la Unión de Escritores en 1934, presidido por Maxim Gorki y Andréi Zhdánov. En él se definió el estilo soviético oficial como “*la representación fiel e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario*”.<sup>4</sup>

Fue el propio Stalin quien formuló el término Realismo Socialista, cuyo objetivo y definición pretendía condensarse en el propio término: *realismo* como oposición al futurismo de la vanguardia artística europea y soviética; *socialista* como para una demarcación y caracterización del estilo soviético en oposición al realismo burgués decimonónico y moderno<sup>5</sup>.

El Realismo Socialista, quedó entonces enmarcado como un estilo totalitario, cuyas raíces se asentaban en el neoclasicismo y en la literatura rusa realista del SXIX, cuyo canon era la obra *La Madre* de Maxim Gorki, de 1906. Las características esenciales de este estilo artístico eran:

#### +arte proletario

Estilo artístico simple y directo, tanto en su estética como en su temática, capaz de dirigirse al proletariado y campesinado en un lenguaje figurativo y naturalista con el que fuesen capaces de identificarse, y, de esta manera, convertirse en un medio de propaganda y transmisión de los ideales políticos del Estado Soviético. El Realismo Socialista toma como temática la representación idílica del trabajador proletario campesino o industrial, mostrándole como un ser heroico en su labor, tratando de generar modelos de comportamiento para la población soviética.

#### +arte hiperrealista

El Realismo Socialista quedó definido como un método de expresión artística figurativo, pero no documental, es decir, no tendría que representar la realidad de manera exacta y documental, sino representar una realidad idealizada, *tal y como debería ser*, y, por tanto, hiperrealista.

#### +arte postmoderno

El hiperrealismo, debía adaptar su discurso al tiempo presente, generando una visión idealizada del mismo, sin presencia de ningún tipo de fantasía ajena al simbolismo realista soviético, descartando los planteamientos naturalistas o futuristas, no adaptados a los preceptos simbólicos del Realismo Socialista y, por ello no sujetos a representación y excluidos de presencia pública. El romanticismo revolucionario de vanguardia, idealista, futurista e internacionalista dejó paso al realismo nacional y centrado en el presente y en los valores de la masa proletaria. El realismo socialista no representaba un retorno a un estilo del pasado, sino que suponía un estilo posterior a la modernidad vanguardista burguesa y capitalista europea, y, por tanto, postmoderno.

#### +arte propagandístico

El arte carente de ideales pasa a ser considerado un arte burgués, contrario a los objetivos de la nación soviética. El Estado Soviético pretendía emplear el arte como un medio de comunicación con el pueblo soviético, por lo que se utiliza como un medio de propaganda, ensalzamiento y propagación de los ideales del Partido y queda sometido al servicio del Estado.

#### +arte positivo y ejemplarizante.

El Realismo Socialista representó los valores simbólicos del socialismo soviético, dando lugar al modelo del Nuevo Hombre Socialista dentro de la Nueva Sociedad Socialista Soviética. Visto con esta perspectiva, y tal y como afirma Evgeny Dobrenko<sup>6</sup>, la producción del realismo socialista no pretendía un objetivo estético, sino la construcción de una realidad simbólica, que inspirase la vida soviética, constituyendo un instrumento de acción artística y, a la vez, política.

#### +arte no comercial

Como arte representativo de la nueva sociedad soviética, el Realismo Socialista era un arte no comercial, alejado del círculo artístico capitalista y sus instituciones de conservación y consumo, ya que su existencia se vinculaba a las Uniones de Artistas encargadas de su difusión, crítica y promoción<sup>7</sup>. Las obras del Realismo soviético están completamente alejadas de la obra de arte unitaria, estética, destinada a ser contemplada y poseída. Esto favorecía que el arte del Realismo Socialista fuese en muchos casos un arte colectivo o anónimo, capaz de generar modelos reproducibles homogéneos y sintéticos sin autoría clara o destacable.<sup>8</sup>

El planteamiento del Realismo Socialista como método dio lugar a un arte unificado, total y totalitario, con principios y objetivos claros, que prescinde de la vanguardia moderna y asienta sus principios en valores clásicos, nacionales y épicos.

<sup>4</sup> DEGOT, Ekaterina, “El Realismo Socialista desde el punto de vista de la crítica del arte” en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja...*, op. cit., pp. 476-493.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> DOBRENKO, Evgeny, “El Retorno Épico. Cultura Política Y Política Cultural En La Rusia Estalinista De Los Años Treinta” en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...*, op. cit., pp. 372-415.

<sup>7</sup> Como señala Ekaterina Degot, las muestras de arte soviéticas exponían tres categorías de obras difícilmente aceptables para el circuito internacional del arte: muestra de arte no profesional, reproducciones de obras y una tercera sección en la que se exponen obras con el propósito de señalarlas como negativas acompañadas de la correspondiente crítica justificativa. DEGOT, Ekaterina, “El Realismo Socialista desde el punto de vista de la crítica del arte”, en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja...*, op. cit., pp. 476-493.

<sup>8</sup> Ibidem.



Fig.3.5.05. Aleksandr Deineka, *Estajanovistas*, 1937.  
Estudio preparatorio del mural *El noble pueblo de la tierra de los*  
*Soviets*, diseñado para la Exposición Internacional, París, 1937



Fig.3.5.05.

La definición de los principios del arte realista tenía un doble objetivo: por un lado la generación de una serie de principios que orientasen a los artistas en la creación de la obra realista soviética requerida por el gobierno y, por otro lado, determinar un lenguaje que permitiesen identificar claramente a los artistas que no seguían esos principios para poder definir su obra como degenerada, antisoviética y formalista.

### 3.5.3. ARQUITECTURA Y REALISMO SOCIALISTA

#### *Hibridación y eclecticismo*

Bajo el liderazgo de Stalin, Rusia inició un proceso de simplificación y reducción de su variada producción cultural, de cara a adoptar como paradigma oficial el mundo tradicional, monumental y clásico, adaptándolo a la nueva realidad soviética, comprometida con un progreso acelerado programado por los planes quinquenales.

El final del primer Plan Quinquenal en 1932 marcó el cambio de actitud oficial en Rusia respecto de la producción artística, renunciando a la experimentación y el futurismo de los movimientos artísticos post-revolucionarios, sustituyéndolos por los valores del Realismo Socialista estalinista. Inicialmente vinculado a la producción literaria, gradualmente se apropió de todo el ámbito de las artes creativas, incluida, por supuesto, la arquitectura. El Realismo Socialista afectó al mundo de la arquitectura, con una vuelta a los esquemas formales y compositivos clásicos, si bien, no se trató de una vuelta literal a un estilo del pasado, sino que, como estilo considerado postmoderno, en muchos casos presenta un curioso encuentro de formas modernas con elementos del lenguaje clásico<sup>9</sup>.

La formalización final del *Palacio de los Soviets* se convirtió en el paradigma del estilo soviético, que impregnó toda la producción arquitectónica soviética y, evidentemente, afectó a la arquitectura teatral. Los planes para la construcción de una gran red de teatros de masas a lo largo y ancho de Rusia siguieron su curso, si bien los arquitectos de vanguardia cedieron su puesto a los principales exponentes del nuevo Realismo Socialista. Pese a que muchas de las propuestas más innovadoras resultaron ganadoras de los concursos realizados entre 1930 y 1932, en su gran mayoría fueron abandonadas o alteradas radicalmente en el curso de su construcción para adaptarse a los requerimientos del nuevo estilo.

De los proyectos ganadores de concursos mencionados en el apartado anterior, solamente el teatro de Rostov fue construido de acuerdo a su diseño original. Al ser el primer concurso en celebrarse, también fue el primero en ejecutarse y el cambio de estilo ocurrió con la obra muy avanzada. Pese a esto el auditorio redujo su capacidad a 1200 localidades y su fachada incorporó bajorrelieves, que acercaron su estética a la del Realismo Socialista para su inauguración en 1935, dedicado a la figura de Maxim Gorki<sup>10</sup>.

Peor suerte corrieron el resto de propuestas, abandonadas o alteradas radicalmente durante su ejecución. El proyecto de los hermanos Vesnín para Járkov no inició su ejecución tras el fallo del concurso, fue aplazado repetidas veces hasta ser cancelado definitivamente en 1934, cuando Kiev fue nombrada capital de la República Socialista Soviética de Ucrania en detrimento de Járkov.

El proyecto de Grinberg y Kurilko para el *Teatro Sintético-Panorámico* de Novosibirsk inició su construcción el 22 de Mayo de 1931 y en 1934 había finalizado su impresionante cúpula de 60 metros de diámetro y 35 de altura, con la colaboración del ingeniero Petr Pasternak. En ese momento el proyecto fue sometido a un rediseño y reformulación obra de Vladímir Birkenberg. En esta modificación el teatro redujo su capacidad a 2000 localidades, sustituyendo su equipamiento mecánico por una caja escénica cuadrada de 30 metros, con lo que el esquema perdió su multifuncionalidad y se aproximó a un funcionamiento convencional. Los cambios afectaron también al uso del edificio que pasó de ser un *Teatro Sintético Panorámico y Planetario a un Teatro de Ópera y Ballet*, acorde a sus modificaciones funcionales y con lo que la cúpula que caracterizaba la volumetría perdió su uso y significado originales. La configuración exterior del edificio, conformada en base a huecos lineales horizontales que recorrían la totalidad del perímetro del edificio, pasó a estar compuesta en base a un patrón vertical ritmado mediante una columnata y pilastras cuadradas que recorren la totalidad del perímetro del edificio, aproximándose a los principios compositivos y a la estética del Realismo Socialista, con la que se inauguró en Mayo de 1945<sup>11</sup>.

Tampoco Moiséi Ginzburg pudo materializar su teatro tal y como había lo había planteado en el concurso y el proyecto fue objeto de cambios que se solicitaron tras una sesión especial de delegados en el XVII Congreso del Partido. A Ginzburg se le solicitó que “renunciase a su idea de incluir manifestaciones de masas, unidades militares y demás eventos desfilando a través del teatro”, por lo que debería “disminuir la dimensión de la escena” e incluir una serie de palcos en

<sup>9</sup> La obra de esta época de Konstantín Mélnikov presenta una interesante hibridación de estética moderna y motivos clásicos en proyectos tan singulares como el *Aparcamiento cubierto en París o el Comisariado Popular de la Industria Pesada*. En este sentido resulta interesante la memoria del proyecto presentado para el concurso del *Palacio de los Soviets*, en el acerca de su propuesta afirma: “el proyecto representa la lucha entre las viejas y las nuevas formas de la arquitectura. El triunfo de las nuevas formas está representado aquí por la contraposición directa de una flor que crece incesantemente con la forma estática de una pirámide”. Konstantín Mélnikov citado en FOSSO, Mario y MERIGGI, Maurizio, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, op. cit., p. 268.

<sup>10</sup> El teatro fue destruido en 1943 por bombas alemanas y reconstruido al final de la Guerra Mundial con cambios que hicieron ampliar la división en escena y auditorio.

<sup>11</sup> En 1931 la ciudad de Járkov intentó reactivar el proyecto mediante el encargo de ciertas modificaciones del proyecto a un equipo compuesto por los hermanos Vesnín y Arkadi Mordvinov. Los requerimientos derivaron en cuestiones estilísticas, funcionales e ideológicas que acercaban el diseño a los principios del Realismo Socialista, incorporando murales alegóricos propios de dicho estilo y una imagen exterior más conservadora. Pese a todos los esfuerzos, el proyecto fue aplazado y, finalmente, cancelado.



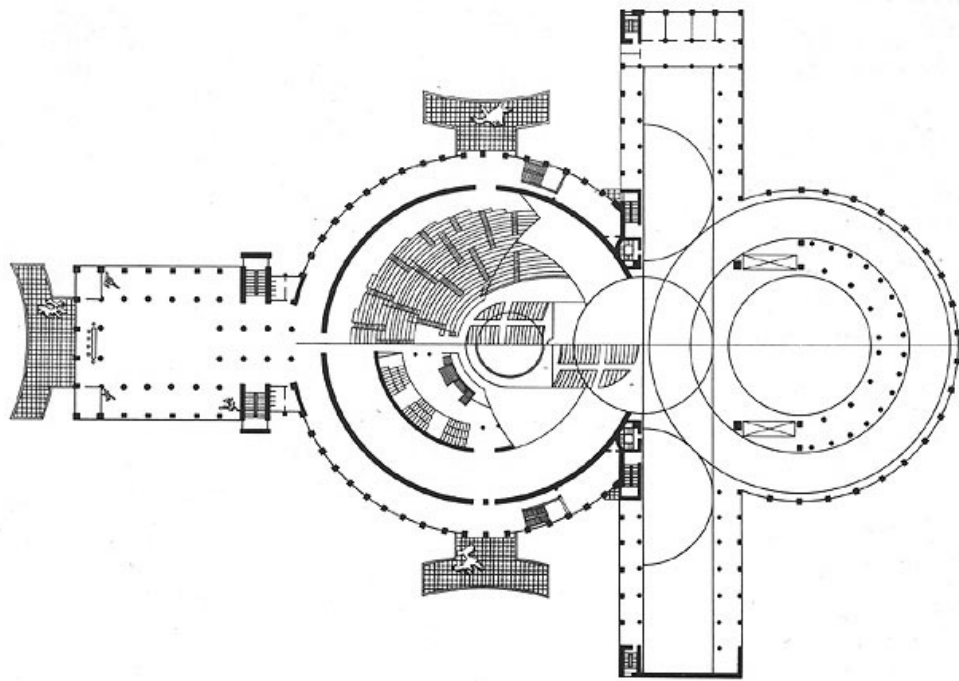


Fig.3.5.06.

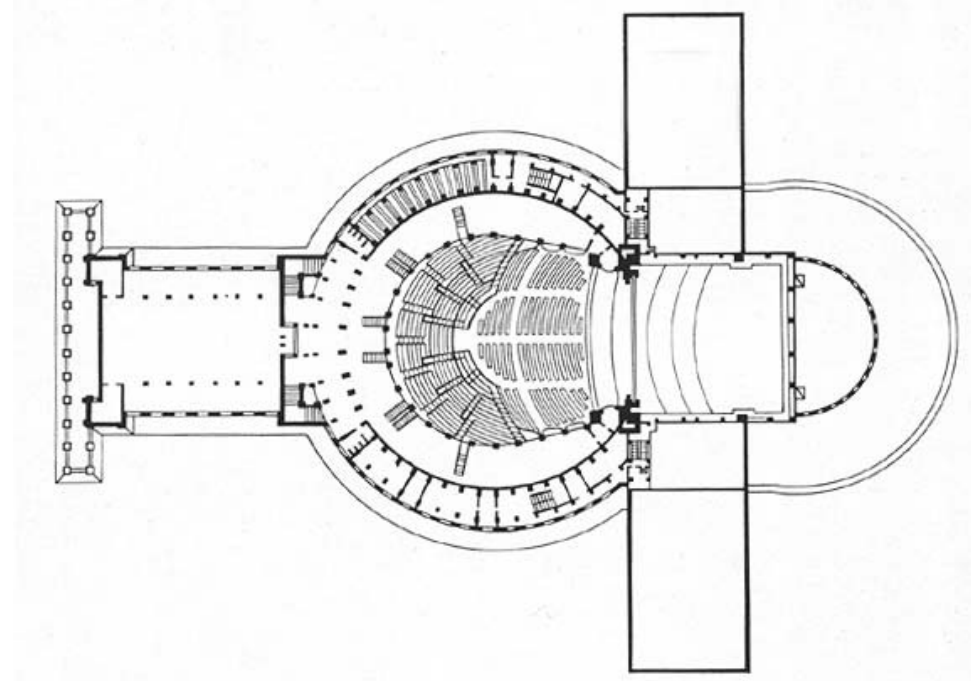


Fig.3.5.07.



Fig.3.5.08.

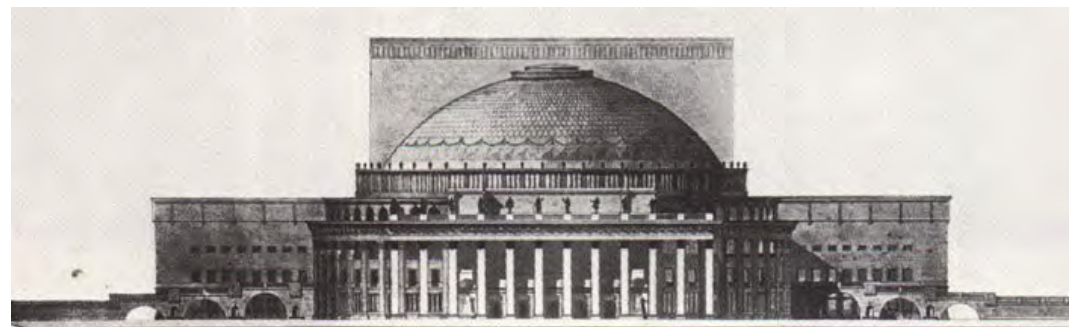


Fig.3.5.09.



Fig.3.5.10.

Fig.3.5.06/07/08/09/10. Vladímir Birkemberg, *Proyecto modificado Teatro Sintético-Panorámico Novosibirsk*, 1934-1945.

Fig.3.5.11/12/13. Karo Alabian y Vasili N. Simbirtsev, *Teatro Central Académico del Ejército Rojo*, 1934-1940.



el auditorio, que durante los años veinte habían sido conscientemente eliminados, retomando las jerarquías y élites, antaño abolidas<sup>12</sup>. De esta manera el teatro se convertía de nuevo en un claro reflejo de la organización social del país: los primeros años de existencia de la Unión Soviética se caracterizaban por la uniformidad e igualdad social y a un arte que trataba de entremezclarse en la espontaneidad de la vida soviética, eliminando barreras entre realidad y teatro. A mediados de los años treinta el espacio teatral volvía a retomar una estructura jerarquizada y las manifestaciones colectivas eran apartadas de los teatros y destinadas a buscar lugares específicos para su acción.

A partir de 1934, los teatros que se construyeron lo hacían lo siguiendo fielmente los principios del Realismo Socialista. Los proyectos empezaron a desarrollar el lenguaje ecléctico, salpicado en ocasiones por composiciones figurativas que adoptaban formas literales de determinados elementos considerados símbolos soviéticos, o bien incorporaron matices referentes a una arquitectura local.

Un buen ejemplo del primer tipo sería el *Teatro Central Académico del Ejército Rojo*, construido entre 1934 y 1940 en Moscú siguiendo el proyecto de Karo Alabian y Vasili Simbirtsev, quienes diseñaron una planta en forma de estrella de cinco puntas, insignia del Ejército Rojo, motivo que se repite en las columnas que rodean el edificio<sup>13</sup>. En el interior el proyecto mantiene una disposición semicircular en el auditorio para 1900 personas, con una escena alargada, diseñada para acoger desfiles y presentaciones militares. Resulta fácil señalar en base a la planta de este proyecto la reducción del tamaño del auditorio en relación al resto de espacios que componen el teatro. Como señala Vladímir Paperny<sup>14</sup>, en la construcción de este teatro el espacio auxiliar no parece menos importante que el principal, así como la acción que tiene lugar en vestíbulos y palcos es tan importante como lo que ocurre en la escena. La representatividad y la simbología asumen el papel protagonista antes dedicado a la flexibilidad y a la unidad de la acción teatral.

En cuanto al retorno de la arquitectura local y popular, algunos diseños de teatros incorporaron, a partir de 1934, rasgos característicos diferenciales propios en la arquitectura popular de las diferentes repúblicas que conformaban la Unión Soviética poseían rasgos característicos diferenciales en su arquitectura tradicional. Un buen ejemplo de esta incorporación de un estilo “nacional” sería el proyecto de Alekséi Schúsev para el *Teatro-Ópera de Taskent*, diseñado en un estilo ecléctico con matices reconocibles de la arquitectura tradicional uzbeka.

Estos ejemplos puntuales sirven para ilustrar cómo, de nuevo, la arquitectura teatral se vio severamente afectada por los cambios sociales, políticos y culturales que, en este caso, tuvieron lugar a mediados de los años treinta en la Unión Soviética. Mientras los proyectos de concurso buscaban novedosas articulaciones funcionales que resultaban legibles desde el exterior austero y abstracto, los proyectos reformulados al amparo del Realismo Socialista emplearon una simbología ecléctica y monumental. Esta monumentalidad, sin embargo era un hecho puramente simbólico ya que mayoritariamente los teatros redujeron su aforo y las amplias escenas perdieron equipamiento, superficie y limitaron su carácter multifuncional. Los espacios retomaron esquemas más convencionales y se eliminó la posibilidad de la fusión de escena y auditorio en un espacio único, potenciándose la división mediante la inclusión de arcos proskenios de gran dimensión y fragmentándose el auditorio en rangos tras la inclusión de niveles de palcos. Las proporciones espaciales se invierten y la dimensión del auditorio se reduce para potenciar el tamaño de los vestíbulos y espacios auxiliares.

Pese a este sustancial cambio estético, los teatros no retornaron literalmente a los sistemas espaciales y funcionales de los SXVIII y SXIX sino que, como estilo postmoderno, el Realismo Socialista fusionó elementos compositivos y funcionales de la tradición arquitectónica teatral con soluciones espaciales aportadas por los movimientos de vanguardia. Apenas diez años después de la representaciones tan vanguardistas como *El Cornudo Magnífico*, que trataban de situar la escena en contacto con el auditorio y compartiendo un espacio único, el Realismo Socialista marcó un retorno al arco proskenio y la división inamovible entre actor y espectador, mientras que la decoración realista y naturalista volvía a la escena, con sus telones y decorados<sup>15</sup>.

Esta situación no fue únicamente implantada en el ámbito del teatro sino que afectó a la arquitectura en su globalidad. El dinamismo, el funcionalismo y el racionalismo, cedieron su importancia al simbolismo y a la sumisión al criterio oficial, más allá de su idoneidad y racionalidad. Las composiciones de los años veinte respondían a un criterio personal de su autor y a una serie de condicionantes programáticos y formales que dotaban de carácter a las propuestas, algo que dejó de respetarse en los años treinta.

En este sentido resulta paradigmático el caso del concurso del *Hotel Moskva*, situado en la misma parcela que el concurso del *Palacio del Trabajo* que habían ganado los Vesnín en 1922. En 1931 se decidió organizar un concurso para un hotel que tras varias rondas ganaron Oleg Stápan y Leonid Savelev con un proyecto de rasgos constructivistas. En 1933 el estilo del hotel ya no resultaba adecuado y Alekséi Schúsev se incorporó al equipo de trabajo, para adaptar el proyecto original al estilo del Realismo Socialista<sup>16</sup>. En el nuevo alzado simétrico Schúsev ensayó dos sistemas compositivos de di-

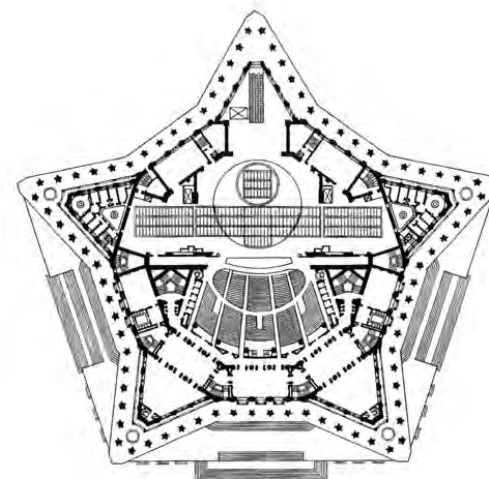


Fig.3.5.11.



Fig.3.5.12.



Fig.3.5.13.

<sup>12</sup> KRUTIKOV, Georgi T., “El gran teatro sintético de Sverdlovsk”, *Sovremenniaia Arkhitektura*. Moscú: 1932, nº1, p. 57.

<sup>13</sup> El uso literal de la simbología soviética había sido ensayado previamente en los años veinte en pinturas y montajes escenográficos de autores como Leonid Chupiatov, que en 1924 había diseñado la escenografía para *El Torbellino Rojo* de Vladimir Deshevov en el que se utiliza recurrentemente la estrella roja y otros símbolos soviéticos y que teorizó en su obra *Tratado sobre el Realismo en pintura*. FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja...*, op. cit., pp. 504-509.

<sup>14</sup> PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin*. Culture Two, op. cit., pp. 207-227.

<sup>15</sup> Ibídem.

<sup>16</sup> PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin*. Culture Two, op. cit., p. 9.



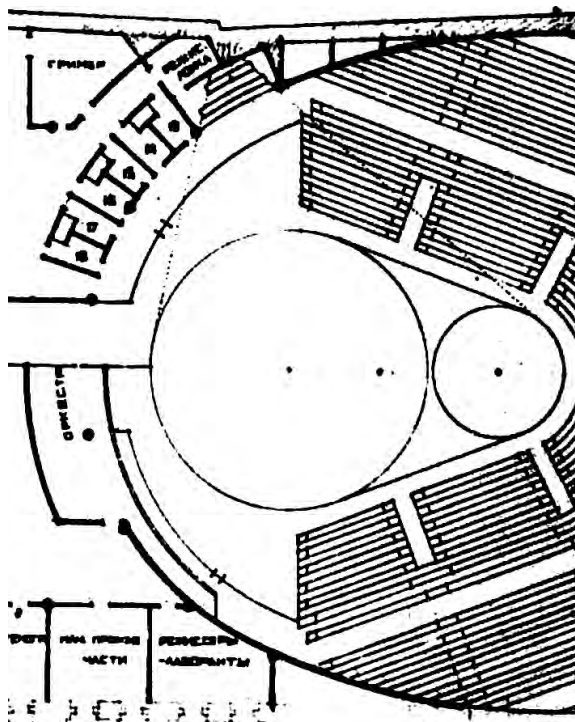


Fig.3.5.14.

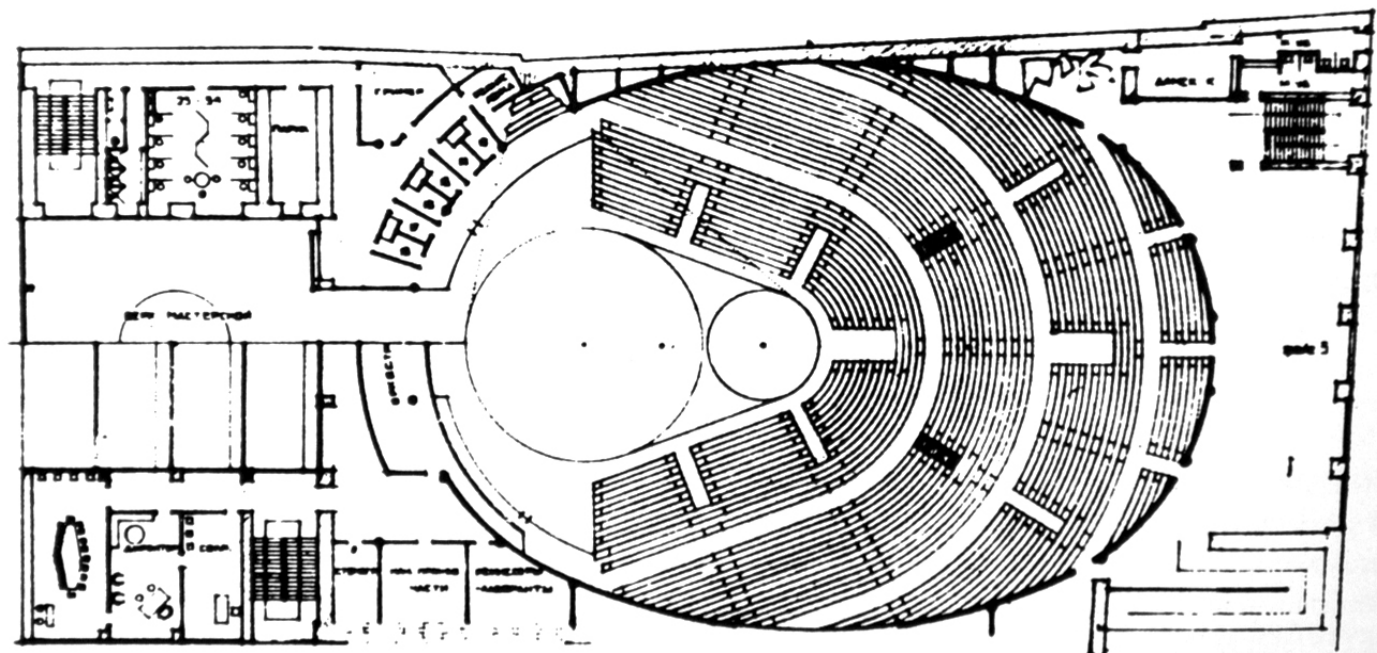


Fig.3.5.15.

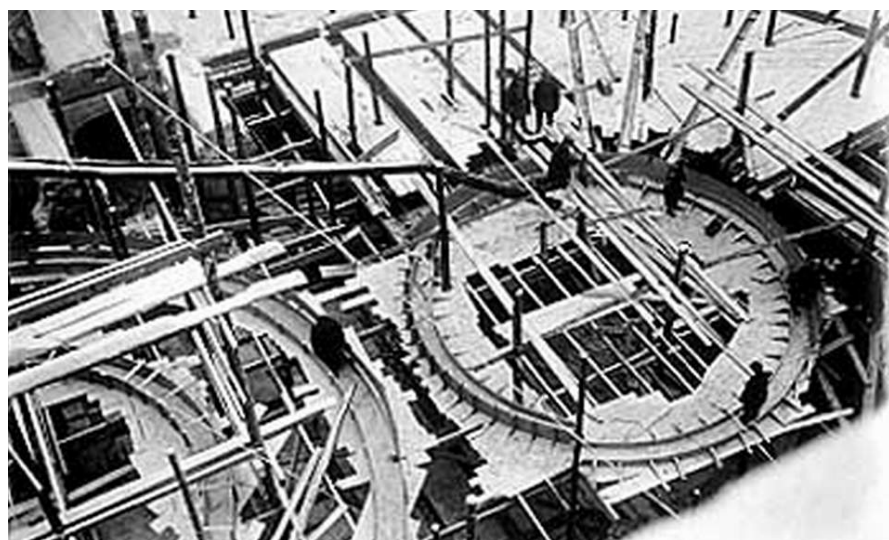


Fig.3.5.16.

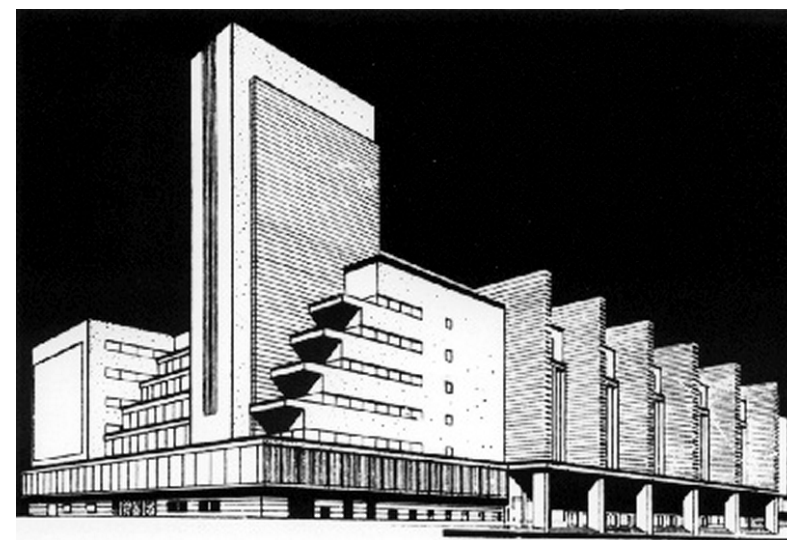


Fig.3.5.17.

Fig.3.5.14. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtánov, proyecto del Teatro Meyerhold, cuarta versión.

*Detalle de la planta con dos líneas discontinuas que salen desde un pequeño anfiteatro inclinado, que sería el espacio espacial destinado para el director.*

Fig.3.5.15. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtánov, proyecto del Teatro Meyerhold, cuarta versión.

Fig.3.5.16. Fotografía de la construcción de la tercera versión del Teatro Meyerhold, Enero 1934.

Fig.3.5.17. Mijaíl Barkhin, alzado presentado al concurso para la fachada del Teatro Meyerhold, 1934.

Fig.3.5.18a. Diseño de Alekséi Schusev, ganador del concurso para la fachada del Teatro Meyerhold, 1934.

Fig.3.5.18b. Sello con el diseño de Alekséi Schusev, ganador del concurso para la fachada del Teatro Meyerhold, 1934.

Fig.3.5.19. Ilya Golosov, boceto de fachada para el concurso del Teatro Meyerhold, 1934.

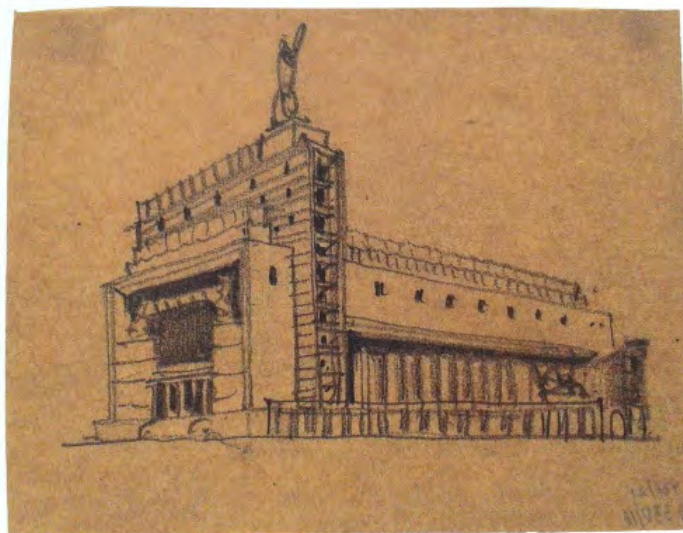


Fig.3.5.19.



Fig.3.5.18a.



ferentes, de cara a que el órgano gubernamental correspondiente mostrase su preferencia por uno de ellos y le diese su aprobación. Sin embargo, los planos fueron aprobados tal y como se enviaron, con la firma del propio Stalin en el centro del dibujo, por lo que el proyecto fue ejecutado con los dos sistemas compositivos diferentes en cada una de las alas del edificio simétrico<sup>17</sup>. La coherencia y racionalidad se sometían claramente a los designios de las instancias superiores. La voluntad individual se sometía a la voluntad del líder.

La capitulación total de la arquitectura de vanguardia se materializó en octubre de 1937 en el Congreso de la Unión de Arquitectos Soviéticos, donde la gran mayoría de arquitectos ponentes renegaron de sus realizaciones anteriores y tomaron con mayor o menor convicción el camino del eclecticismo neoclásico del Realismo Socialista<sup>18</sup>. Tras el Congreso *Arkhitetktura SSSR* recogía en sus páginas “nada más que la sordera social puede explicar los intentos (que tuvieron lugar en el reciente Congreso) para presentar tendencias antisociales del constructivismo, funcionalismo y formalismo como inevitables y necesarios para nuestra arquitectura”<sup>19</sup>. Constructivismo y Racionalismo aparecían ya unidos indisolublemente al término formalismo, lo que significó el fin de la experimentación arquitectónica de vanguardia.

### 3.5.4. TEATRO MEYERHOLD, TERCERA VARIANTE

*Una nueva fachada para el Teatro Meyerhold*

Tampoco el *Teatro Meyerhold* pudo mantenerse al margen de los dictados del Realismo Socialista. Los trabajos de construcción en el solar del antiguo Teatro Sohn se habían iniciado en 1932. El proyecto de Barkhin y Vakhtángov había resultado excesivamente ambicioso y sobrepasaba los medios económicos disponibles para la construcción del teatro. Los arquitectos desarrollaron una tercera versión que, tratando de mantener los conceptos y la formalización geométrica, modificase las dimensiones tratando de aproximarse a las del viejo teatro. Estos cambios permitían conservar la estructura y el cerramiento, pero obligaban a reducir el tamaño interior del teatro, pasando de 2000 a 1600 butacas y a una reducción del área escénica en el que las dos circunferencias escénicas, separadas en la segunda versión, pasasen a ser tangentes<sup>20</sup>. Los arquitectos argumentaban así los cambios precisos en esta nueva versión:

*La tercera y última variante (1932-33) fue la más realista. Los muros exteriores se mantienen, el interior se utiliza al máximo. La elipse es menos alargada, de manera que los espectadores se encuentran más próximos a la escena. La sala contaba con 1600 asientos. Esta variante fue pensada para ser construida en hormigón armado y en ladrillo.*<sup>21</sup>

El volumen edificable fue colmatado en una edificación mucho más compacta y maciza que en la segunda versión, a la que se añadía una torre representativa que trataba de paliar, en cierta medida, la pérdida de superficie de la modificación del proyecto. La inclusión de esta torre fue el origen de un intenso debate y provocó sucesivos retrasos en la concesión de la licencia para edificar el nuevo teatro, argumentando que la torre contradecía las tipologías teatrales empleadas hasta ese momento y que retomaba el simbolismo de las iglesias en proceso de desaparición en la Unión Soviética:

*La insuficiente parcela nos obligó a buscar composiciones insólitas. Así nació la idea de añadir al teatro una “torre de creación”.*

*¡La de tormentos que nos trajo!*

*Durante siglos nos hemos habituado a una determinada silueta del edificio teatral que nunca incluyó la torre. ¡De ahí los problemas durante el largo procedimiento para obtener el permiso para construir! Sin embargo, el trabajo avanzaba.*<sup>22</sup>

Y era cierto que el trabajo proseguía, pero en una situación inestable que llevó a una paralización de las labores de construcción en 1934, que Meyerhold trató de solventar convocando un concurso para el diseño de una nueva envolvente exterior, menos vanguardista y adaptada a los requerimientos estéticos del estilo oficial soviético. El ganador del mismo fue ganó Alekséi Schúsev, con un diseño ecléctico y próximo a los principios del Realismo Socialista, que mantenía las características espaciales y funcionales interiores y también la polémica torre. Meyerhold planeaba utilizar el recubrimiento de este lenguaje impuesto y ajeno al proyecto inicial de un modo irónico, incluyendo enormes mosaicos evocando sus principales puestas en escena y una estatua colosal de Mayakovski que coronase la torre, en una referencia directa al proyecto del *Palacio de los Soviets*. Por si esto no fuese suficiente, los testimonio de Sadovski actor de la compañía y Aleksandr Gladkov, su ayudante, revelan la intención del director de incluir una cita de Aleksandr Pushkin cincelada en el frontón del nuevo edificio teatral: “El espíritu de la época demanda cambios importantes en la escena”<sup>23</sup>. A pesar del cambio de la envolvente, el proyecto no recibió la preceptiva licencia y llevó a que las obras fuesen canceladas definitivamente en 1938, cuando se habían realizado la cimentación, el sótano y parte de la planta baja. Sin embargo sobre los cimientos del *Teatro Meyerhold* se alzó un edificio completamente diferente, fruto de la adaptación de su programa al de la Sala de Conciertos Chaikovski, tal y como atestiguan los propios arquitectos:



Fig.3.5.18b.

<sup>17</sup> PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, op. cit., pp. 249-257.

<sup>18</sup> DE FEO, Vittorio, “El Realismo Socialista. El fin de la arquitectura racionalista” en DE FEO, Vittorio, *La arquitectura en la U.R.S.S., 1917-1936*, Madrid: Editorial Alianza, 1979, pp. 99-105.

<sup>19</sup> Editorial, *Arkhitetktura SSSR*, Moscú, 1937, nº10, p. 11, citado en PAPERNY, Vladimir, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, op. cit., pp. 13-32.

<sup>20</sup> Rachel Nicole Hann ha realizado un profundo análisis de esta tercera versión en su tesis doctoral titulada *Computer-Based 3D visualization for theatre research*, presentada en la Universidad de Leeds en 2010. (HANN, Rachel N., *Computer-Based 3D visualization for theatre research: Towards an understanding of unrealized Utopian theatre architecture from the 1920s and 1930s*, Tesis Doctoral, University of Leeds, Leeds, 2010). Especialmente interesante resulta su investigación presentada al Congreso EVA 2008 de Londres en la que partiendo de la afirmación de los arquitectos “Él (Meyerhold), prefería ver sus producciones desde la puerta de uno de los palcos cerca del escenario, o desde un asiento lateral del anfiteatro superior” localiza el despacho personal de Meyerhold desde el que el director obtendría una visión axonométrica, lateral y completa del espacio tal y como demuestran dos líneas discontinuas trazadas sobre la planta. (HANN, Rachel N., *Visualized Arguments; or how to pierce the persuasive visualization and other arguments*, Londres: EVA 2008 London Conference, libro de actas del congreso, 2008, pp. 115-124).

<sup>21</sup> BARKHIN, Mijaíl y VAKHTÁNGOV, Serguéi, “*Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold*”, op. cit., pp. 350-359.

<sup>22</sup> Ibídem.

<sup>23</sup> GLADKOV, Aleksandr, *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*, Ámsterdam: Harwood Academic, 1996, p.188.





Fig.3.5.20.



Fig.3.5.21.

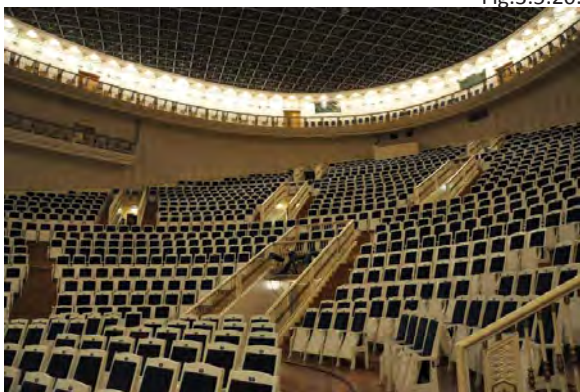


Fig.3.5.22.

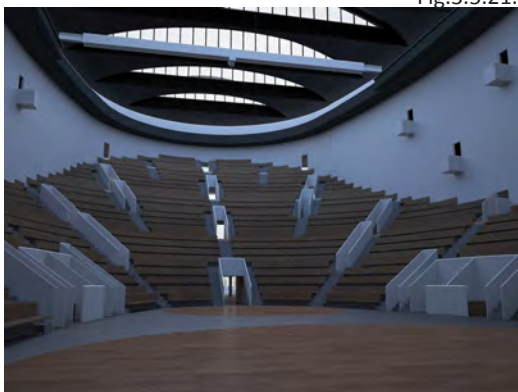


Fig.3.5.23.



Fig.3.5.24.



Fig.3.5.25.



Fig.3.5.26.



Fig.3.5.27.

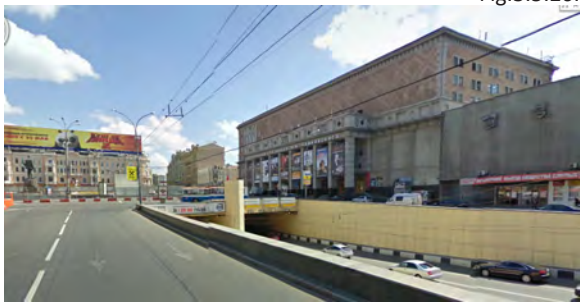


Fig.3.5.28.



Fig.3.5.29.

Fig.3.5.20/21/22/23. Comparativa de la sala de conciertos Chaikovsky en la actualidad y el proyecto del *Teatro Meyerhold*. Debe notarse que se está comparando con el interior de la segunda versión del proyecto, si se hiciese con la tercera versión la similitud evidente sería aún mayor. Ver Anexo Planimétrico.

Fig.3.5.24/25/26/27/28/29. Comparativa de la actual sala de conciertos Chaikovsky y reconstrucción de la segunda versión del *Teatro Meyerhold*. Ver Anexo Planimétrico

Fig.3.5.30. Víktor Govorkov, *En el Kremlin, Stalin cuida de todos nosotros*, 1940.



*Más tarde la construcción del teatro fue detenida y, sin que nosotros tomásemos parte, procedieron a finalizar la sala. Se convirtió en la sala de conciertos Chaikovski. Eliminados, no tuvimos más voz en el asunto.* <sup>24</sup>

La misma suerte que el Teatro Meyerhold corrieron la práctica totalidad de los teatros experimentales que había nacido en tras la Revolución de Octubre. El Teatro del Ermitage, el Teatro de la Comedia Popular, el Teatro del Proletkult, el MastFor de Foregger,... todos fueron cayendo, uno tras otro, y el arte teatral quedó rápidamente sepultado bajo la grisalla del Realismo Socialista. En un breve período, toda la investigación rusa de vanguardia fue silenciada. Paradójicamente, la Sala de Conciertos Chaikovski, construida sobre los cimientos del vanguardista *Teatro Meyerhold*, permite aún hoy en día una clara lectura espacial del interior del proyecto desarrollado por Barkhin y Vakhtángov. Resulta especialmente interesante comparar la vanguardista arquitectura de la segunda versión del proyecto con el teatro finalmente ejecutado, para lo que he realizado fotomontajes empleando imágenes actuales y de los años cuarenta y en los que se puede apreciar la calidad de la propuesta finalmente no ejecutada. Irónicamente, el edificio se encuentra en la que actualmente es la Plaza Mayakovski, en cuyo centro se encuentra la estatua del poeta de la Revolución, que dirige su mirada hacia la fachada de lo que pudo haber sido el gran teatro-máquina de la vanguardia soviética.

### 3.5.5. EL GRAN TERROR

*Un “teatro extranjero” y un director “conspirador”*

El asesinato el 1 de Diciembre de 1934 de Serguéi Mirónovich Kírov, destacado político de Leningrado y miembro del Politburó, fue el hecho desencadenante de una brutal campaña liderada por Stalin y apoyada por la prensa y radio afines al estado y controladas por la NKVD<sup>25</sup>. Las investigaciones, los juicios y las represalias se sucedieron vertiginosamente en la persecución del sabotaje, los conspiradores, espías y enemigos, en lo que fue conocido como el *Gran Terror*<sup>26</sup>. La política estatal dio lugar a una espiral de paranoia en la URSS, en la que nadie estaba a salvo: artistas, ingenieros, políticos, trabajadores,... todos los ciudadanos eran susceptibles de ser atacados y acusados, no sólo por el propio Stalin, sino también por rivales, compañeros o incluso familiares que, para mostrar su fidelidad al régimen y evitar la “purga”, realizaban acusaciones y favorecían la labor brutal de la NKVD. Las purgas no respondían a un plan trazado de manera sistemática, sino que eran acciones puntuales, arbitrarias e implacables guiadas por el criterio del propio Stalin y los miembros más próximos de su gobierno, actuando en respuesta a las acciones consideradas desleales, aunque a menudo encubrían conflictos y luchas de poder ajenos internas.

El Terror alcanzó su momento culminante entre 1937 y 1940, cuando miles de personas fueron condenados a prisión, enviados a ser “reeducados” a campos de trabajo o asesinados por un Estado implacable y paranoico, en muchos casos tras grandes juicios mediáticos cuya sentencia había sido dictada previamente. Pese a ser un ataque indiscriminado y poco selectivo contra todos los sectores y estamentos de la sociedad soviética, el ámbito cultural, ya severamente diezmado y restringido en sus acciones, se vio especialmente afectado en este período. Las palabras de la escritora Nadezhda Mandelshtam lo atestiguan:

*Se sesgaba a la gente por capas, según las categorías (la edad también se tomaba en cuenta): eclesiásticos, místicos, filósofos idealistas, gente dotada de talento, rebeldes, pensadores, charlatanes, introvertidos, polemistas, personas con ideas propias en el ámbito de la jurisprudencia, del Estado o la economía, y además ingenieros técnicos y agrónomos, porque había nacido el término “saboteador”, que servía para explicar todos los fallos y los fracasos.*<sup>27</sup>

Estas acciones contaban con el apoyo de la propaganda, la censura y la policía. Todos aquellos artistas que no acompañasen la política del régimen eran censurados, borrados del circuito profesional e, incluso, juzgados y condenados. La propaganda del Régimen Soviético servía para justificar el trabajo de la censura y sus partidarios<sup>28</sup> y ensalzar la labor de Stalin, que en esos momentos poseía un poder absoluto y era objeto de un culto desmedido.

El 17 de enero de 1936 se creó el Comité Panruso de Asuntos Artísticos, que se convirtió en la principal instancia de la censura en el plano artístico y a cuyo frente se situó Platón Kérzhentsev. A raíz de ello se sucedieron los editoriales del principal periódico del partido, *Pravda*, donde se expresaban las nuevas exigencias estéticas y se criticaba sin piedad la labor individual de determinados autores. También en 1936 Andréi Zhdánov, mano derecha de Stalin, inició la persecución del formalismo mediante una denuncia ante el Soviet Supremo, hecho que tuvo su continuación en una serie de artículos en el *Pravda*, inspirados por Stalin, en los que se proclama el carácter antisoviético de todas las creaciones artísticas que no sigan los principios del realismo socialista.<sup>29</sup>

Salvo en contadas excepciones, los artistas sometidos a semejante presión renegaron de sus creaciones pasadas y



Fig.3.5.30.

<sup>24</sup> BARKHIN, Mijáil y VAKHTÁNGOV, Serguéi, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.

<sup>25</sup> Народный комиссариат внутренних дел, НКВД, transliterado como Comisariado del pueblo para asuntos internos o según sus siglas NKVD.

<sup>26</sup> También conocido como la Gran Purga.

<sup>27</sup> MANDELSHTAM, Nadezhda, *Contra toda esperanza*, Madrid: Alianza, 1984, p. 107.

<sup>28</sup> CORFE, Tom, *Las revoluciones rusas*, op. cit., pp. 40-47.

<sup>29</sup> El primero de ellos “La cacofonía en la música” publicado en *Pravda* el 28 de Enero de 1936 ataca a Shostakóvich y su escuela; el segundo titulado “falsos decorados” publicado el 6 de Febrero en el mismo periódico ataca a todo el arte no realista; el tercero “los artistas mamarrachistas” el 2 de Marzo en el que explícita, ataca a las tendencias no figurativas.





236. Елкин В.  
Да здравствует Красная Армия — вооруженный отряд пролетарской революции! 1932

Fig.3.5.31.

afirmaron su voluntad de integración en el Realismo Socialista. Una de esas excepciones fue Meyerhold, quien el 14 de Marzo de 1936 en Leningrado pronunció una conferencia titulada *Meyerhold contra el Meyerholdismo*, en la que lejos de admitir algún error ideológico en su obra anterior, acusó a sus imitadores de plagiar sus creaciones reduciéndolos a simples elementos formales, lo que él denominó “meyerholdismo”. Además defendió el derecho de los artistas a la libre creación y a su colaborador Shostakóvich.

Los ataques al director no se hicieron esperar y provenían de todos los frentes. *Pravda*, en primer lugar, acusó a Meyerhold de “alejarse sistemáticamente de la realidad soviética, de deformarla y de calumniarla”<sup>30</sup>, campaña a la que pronto se unió el resto de la prensa compañeros directores de escena y antiguos alumnos como Tairov, Okholpkov y Radlov lo acusaron en la Asamblea de Directores de Escena de formalista; la nueva revista *Teatr*, dirigida por Johann Altman en su primer número de 1937, ataca al formalismo, definido como “el enemigo más encarnizado del arte soviético socialista” que “encubierto de trucos, contorsiones y los llamados valores artísticos, introduce de contrabando ideas antisoviéticas contrarrevolucionarias”<sup>31</sup>. Meyerhold, con sus puestas en escena alejadas del teatro naturalista de su maestro Stanislavski, fue abiertamente criticado y acusado, por ello, de formalista por el Comité Estatal de Asuntos Artísticos, al no respetar los criterios del Realismo Socialista en un artículo publicado en *Sovetsky Teatr*:

*Empezando con su ruptura con el Teatro del Arte, Meyerhold en su práctica siempre opuso su método no sólo al teatro naturalista sino al teatro realista también. Hasta el día de hoy no se ha librado de los elementos del teatro simbolista y estético, y lo más importante de todo, los continúa defendiendo.*<sup>32</sup>

Meyerhold trató de recuperar obras soviéticas ya representadas, intercaladas con la puesta en escena de clásicos, pero a las constantes acusaciones y reprimendas en la prensa se unían la labor censora del Comité de Asuntos Artísticos, la escasez de obras nuevas y el insuficiente espacio disponible para los montajes en el Teatro Passage. La suma de estos condicionantes hacían que en el T.I.M. no pudiesen apenas montarse obras, ni de autores soviéticos ni extranjeros, algo que sirvió para reforzar la acusación de escaso vinculación al régimen soviético. La tensión fue aumentando hasta que, poco antes de la celebración del 20 aniversario de la Revolución<sup>33</sup>, Platón Kérzhentsev, presidente del Comité Estatal para Asuntos Artísticos, criticó duramente la labor de Meyerhold en el diario *Pravda* en un artículo titulado *Un Teatro Extranjero*:

*Con ocasión del veinte aniversario de la Gran Revolución Socialista solo uno de los setecientos teatros profesionales soviéticos no realizó una producción especial para conmemorar la Revolución de Octubre y no contaba con repertorio soviético. Ese teatro es el Teatro Meyerhold (...) Casi la totalidad de su carrera teatral antes de la Revolución de Octubre equivalía a una lucha contra el teatro realista a favor de un teatro de estetas, formalista, estilizado y místico, que es el que rechaza la vida real. (...)*

*Está absolutamente claro que Meyerhold no puede y, aparentemente, no comprenderá la realidad soviética ni representará los problemas que conciernen a los ciudadanos soviéticos. (...) Durante varios años obstinadamente intentó montar la obra ¡Quiero un niño!, del enemigo del pueblo, Tretiakov, hostil calumniador de la familia soviética. (...)*

*La desviación sistemática de la realidad soviética, la distorsión política de la realidad y las difamaciones hostiles contra nuestro modo de vida ha llevado al teatro a la ruina total ideológica y artística, a una vergonzosa bancarrota. (...) ¿Necesitan realmente el arte y el público soviético un teatro como éste?*<sup>34</sup>

La pregunta de Kérzhentsev era evidentemente retórica. El 7 de Enero de 1938, tras una representación matinal del *El Inspector* el Teatro Meyerhold fue clausurado mediante un decreto estatal<sup>35</sup>, publicado al día siguiente en el periódico *Pravda*. En ella se criticaba el mal uso de los fondos aportados por el estado y el contenido de las representaciones, calificadas como formalistas, alejadas de la “realidad socialista, deformadoras de los clásicos y, en definitiva, carentes de interés para el público soviético”:

*1º\_ En el transcurso de su propia existencia, el T.I.M. no ha conseguido liberarse de las posiciones formalistas, netamente burguesas, extrañas al arte soviético. A consecuencia de ello, para complacer el desvarío izquierdista de trucos y supersticiones del formalismo, hasta las obras clásicas de la dramaturgia rusa han tenido allí un aspecto desviado, antiartístico, desnaturalizándose su esencia ideológica.*

*2º\_ El T.I.M. ha fracasado completamente en la puesta en escena de textos soviéticos. Sus puestas en escena han proporcionado una imagen llena de dobles sentidos y hasta de directa malignidad soviética.*

*3º\_ En los últimos años, los textos soviéticos han desaparecido de su repertorio. Muchos de sus mejores actores se han marchado y los dramaturgos soviéticos han vuelto la espalda a un teatro que se aísla de la vida social y artística de la Unión.*

*4º\_ Para el 20 aniversario de la Revolución de Octubre, el T.I.M. no sólo no ha preparado ningún espectáculo, sino que ha hecho la tentativa políticamente hostil de poner en escena una obra de Grabrilovich que desvirtúa en sentido antisoviético la notable novela de N. Ostrovski Cómo fue templado el acero. Además, esta puesta en escena ha sido un despilfarro de fondos por parte del T.I.M., acostumbrado a vivir de subsidios estatales.*<sup>36</sup>

Fig.3.5.31. Vasili Yolkin, *¡Larga vida al Ejército Rojo, la fuerza armada de la revolución proletaria!*, 1933.

Fig.3.5.32. Fotografía de Vsévolod Meyerhold en el Congreso Pan-Unionista de Directores de Escena, 15 Junio 1939.

En el momento más crítico del director, acosado por la censura soviética y sin un teatro donde continuar su labor, su maestro Konstantín Stanislavski, en una clara muestra de aprecio personal y profesional, le ofreció un puesto en el Teatro del Arte de Moscú<sup>37</sup>. Pese a los diferentes caminos que ambos directores habían tomado, el respeto y admiración mutua que los dos se profesaban, llevó a Stanislavski a ofrecer protección a Meyerhold, integrándole en la producción de obras como *Rigoletto* como su mano derecha, lo que permitió calmar la marea crítica en torno a su figura. Sin embargo, Stanislavski murió ese mismo año, en el mes de Junio, con lo que Meyerhold, de nuevo sin un espacio de representación, volvió a situarse en el punto de mira de la censura.

Los ataques se sucedieron, y como ocurrió a otras personalidades, se citó a Meyerhold en un gran acto público, en el que debía retractarse de su actividad pasada y hacer una manifestación pública de sus errores y un propósito de enmienda abrazando el Realismo Socialista. En el marco del Primer Congreso Nacional de Directores de Escena, en Junio de 1939, Meyerhold fue sometido a un juicio público, en el que debería responder a las acusaciones formuladas por Andréi Vyshinski, Vicepresidente del Comisariado del Soviet Popular y Fiscal General Soviético. En lugar de retractarse, tal y como se esperaba, Meyerhold realizó un discurso en el que defendió la libertad de expresión y experimentación artística, negó las acusaciones de formalismo y atacó la uniformidad estética y temática del Realismo Socialista. Estas fueron las palabras de Meyerhold en el Congreso:

*Se me han reprochado y se me reprochan multitud de errores cometidos en mi actividad como director de teatro. Y he de decir con absoluta sinceridad que reconozco haber cometido la mayoría de esos errores. De ellos precisamente me gustaría hablar en detalle. (...)*

*¿Qué es el realismo socialista? Probablemente, el realismo socialista es precisamente el antiformalismo ortodoxo. Pero me gustaría formular esta pregunta no sólo teóricamente sino también en el terreno práctico. ¿Cómo llaman ustedes a lo que está sucediendo ahora en el teatro soviético? Y a eso he de responder con claridad: si lo que han hecho con el teatro soviético en el último período lo llaman antiformalismo, si consideran un logro el teatro soviético lo que se está representando ahora en los escenarios de los mejores teatros de Moscú, yo prefiero ser un “formalista”. Porque creo en conciencia que es horrible y penoso lo que hay en nuestros teatros. Y no sé si eso es antiformalismo, realismo, naturalismo u otro “ismo” cualquiera. Pero si sé que está falto de talento y es malo. Y esa cosa indigente, pobre, que pretende llamarse teatro del realismo socialista, no tiene nada que ver con el arte. ¡Y es que el teatro es arte! ¡Y sin arte no hay teatro! Vayan a los teatros de Moscú, vean esos grises y aburridos espectáculos que se parecen todos entre sí y que son a cual peor. Ahora es difícil distinguir las características artísticas del teatro Mali de las del teatro de Vakhtángov, las del Kámerni de las del Teatro de Arte. Donde hasta hace aún muy poco bullían con fuerza las ideas artísticas, donde los artistas —a base de búsquedas, errores, dando a veces traspiés y desviándose- creaban cosas —a veces malas, pero otras veces magníficas-, donde se hacía el mejor teatro del mundo, reina ahora, gracias a ustedes, una triste mediocridad, estremecedora y mortal, por la ausencia de talento. ¿A eso es a lo que aspiraban ustedes? Si es así, entonces han cometido un verdadero crimen. Junto con el agua sucia han tirado al niño. ¡Persiguiendo el formalismo han aniquilado el arte!*<sup>38</sup>

La intervención de Meyerhold, supuso su condena inmediata. El organismo gubernamental soviético, muy poco dado a la autocrítica, no aceptó el desafío del director. Inicialmente su intervención en el Congreso fue silenciada y Meyerhold desapareció inmediatamente de la lista de ponentes y asistentes. Su discurso no apareció en la prensa ni en el libro de actas del congreso publicado el año siguiente<sup>39</sup>.

Poco después, el 20 de Junio de 1939, Meyerhold fue detenido y deportado, acusado de ser un espía de la inteligencia británica y un conspirador colaborador “de una organización trotskista contrarrevolucionaria”. El director trató de defenderse de estas acusaciones repetidas veces, siempre sin éxito:

*Las acusaciones se me han hecho en base al artículo 58UK, puntos la y II. Yo nunca he sido un traidor, nunca he participado en ninguna organización trotskista de derechas, ni en ninguna otra de carácter trotskista. Y no creo que haya nadie que se atreva a sostener la calumnia de que soy agente de alguna potencia extranjera. Los encargados de la instrucción me obligaron a confesar esos “crímenes” mediante medidas coercitivas, y yo mentí contra mí mismo.*<sup>40</sup>

Al mes siguiente, el 15 de julio, su esposa Zinaida Nikolayevna Raikh, que fue su ayudante en el seminario de biomecánica y actriz en el T.I.M., apareció muerta en su piso, supuestamente asesinada por agentes del NKVD, como represalia por las cartas en defensa de su marido que dirigió a Stalin<sup>41</sup>. Meyerhold que desconocía este acontecimiento fatal, seguía defendiéndose y apelando a los estamentos gubernamentales. Encarcelado y sometido a intensas torturas físicas y psicológicas, firmó una confesión forzosa, en la que no sólo aceptaba todas las disparatadas acusaciones dirigidas a su persona, sino que implicaba a otras personalidades afines, hechos de los que se retractó inmediatamente en la carta dirigida al Viacheslav Molótov:

*Los instructores emplearon conmigo, el acusado, métodos físicos; me pegaron, a mí, un viejo enfermo de sesenta y cinco*



Fig.3.5.32.

<sup>30</sup> GOURFINKEL, Nina, “La política teatral rusa y el realismo” en Jacquot, Jean (ed.), *El teatro moderno. Hombres y tendencias*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967. pp.198-219.

<sup>31</sup> Ibídem.

<sup>32</sup> Artículo firmado por el Comité Estatal de Asuntos Artísticos y publicado en el número 4-5 de “Sovetsky teatr” en 1936, citado en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., p. 262.

<sup>33</sup> En la puesta en escena de la obra *Una Vida* en 1938 que había intentado estrenar para conmemorar el veinte aniversario de la revolución, Meyerhold fue acusado de pervertir de modo antisoviético la novela paradigmática del realismo socialista *Así se templó el acero* de Nikolái Ostrovski. El artículo de Rosa Ferré “Vsévolod Meyerhold. El Octubre Teatral” recoge el disgusto de Stalin con Meyerhold, al que calificó como “bufón” y definió como un hombre aislado de sus contemporáneos. FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa, “Vsévolod Meyerhold. El Octubre Teatral” en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...* op. cit., p. 351.

<sup>34</sup> KÉRZHENTSEV, Platón M., “Un Teatro Extranjero”, *Pravda*, Moscú, 17/12/1937 en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., pp. 264-265.

<sup>35</sup> El repertorio teatral de la última semana fue *El inspector general*, *La dama de las camelias*, *¡Qué desgracia el ingenio!*, *La boda de Krechinsky* y *El bosque*. Citado en BRAUN, Edward, *The Theatre of Meyerhold...*, op. cit., pp. 264-265.

<sup>36</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold:Textos Teóricos*, op. cit., p. 101.

<sup>37</sup> Serguéi Eisenstein, pese a encontrarse en una situación muy delicada tras la reciente prohibición de su película *El prado de Bezhin*, se encargó de custodiar el archivo del director con documentos y apoyó públicamente la labor de Meyerhold y su contribución al desarrollo del teatro soviético.

<sup>38</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, *Intervención en el Primer Congreso Nacional de Directores*, Moscú: 14 De Junio de 1939.

<sup>39</sup> JACQUOT, Jean (ed.), *El teatro moderno. Hombres y tendencias*, op. cit. pp. 217-218.

<sup>40</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “Reclamación y Declaración” en HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold:Textos Teóricos...*, op. cit., p. 103.

<sup>41</sup> VIZCAÍNO, Cristina (ed.), *V. E. Meyerhold. Teoría Teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1979, pp. 20-23.





Fig.3.5.33.

Fig.3.5.33. Fotografía de Vsevolod Meyerhold.



Fig.3.5.34.

Fig.3.5.34. Fotografía del Archivo Policial de Vsevolod Meyerhold tras su arresto.

*años. (...) La muerte, ¡oh, sin duda!, la muerte es más llevadera que todo esto, se repite el acusado. Yo también me lo dije. Y me autoinculpé con la esperanza de que mis acusaciones me llevaran al patíbulo.*<sup>42</sup>

Meyerhold fue juzgado el uno de Febrero de 1940 y fusilado al día siguiente. Su condena y muerte no fueron anunciadas oficialmente y permanecieron como meras especulaciones durante años. Sin embargo el resultado del juicio y la sentencia de muerte se hicieron públicos<sup>43</sup>, en los que se condena al director por la violación de los artículos 58.Ia y 58.II, espionaje y conspiración, cuando realmente lo que costó la vida al director soviético fue la acusación de formalismo y su defensa de la libertad artística defendida a lo largo de su carrera como director y su encendido discurso en el Primer Congreso Nacional de Directores de Escena.

*En la sesión a puerta cerrada del juicio celebrado en la ciudad de Moscú el 1 de febrero de 1940 ha sido examinada la causa contra Vsévolod Emilievic Meyerhold, nacido en 1874, Primer Director del Teatro Estatal de Ópera Stanislavski, por los crímenes a que hacen referencia los artículos 58.Ia y 58.II UK de la R.S.F.S.R.*

*Se le sentencia a la pena máxima de muerte por fusilamiento y confiscación de todos los bienes de su pertenencia.*

*La sentencia es firme y no ha lugar a recurso de apelación alguno.*

*El Presidente del Tribunal: Ulrij.*<sup>44</sup>

Con la muerte de Meyerhold se puso fin a la vanguardia teatral soviética. El director soviético había sido capaz de intervenir creativamente en todos los ámbitos de la creación escénica aportando un nuevo lenguaje escenográfico, una nueva relación con los medios, la biomecánica como nuevos sistema de actuación e incluso una nueva tipología arquitectónica, lo que le convirtió en una de las figuras de la vanguardia artística teatral e hizo que su influencia se extendiese por toda Europa. Su condena acabó con el más brillante y activo de los directores soviéticos y supuso un serio aviso para todos sus seguidores y aquellos que se atreviesen a desafiar los criterios oficiales del Realismo Socialista. El de Meyerhold no fue un caso aislado, sino una de las múltiples condenas que sufrieron intelectuales como Isaak Bábel, Gustav Klucis, Boris Pilniak o Pável Florenski, por citar algunos. Las víctimas sin embargo, no fueron únicamente los fusilados, deportados o encarcelados, sino todo el sistema cultural soviético, que se vio privado de iniciativas personales e individuales y represalió a todos aquellos que no acataron los criterios oficiales. Debe destacarse que el ámbito de la arquitectura la intensidad de las acciones estatales fue mucho menor y no se atacó de una manera tan cruenta a sus autores, aunque el cambio de estilo arquitectónico se oficializó y los estilos de vanguardia fueron abandonados por completo.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial alivió la presión sobre el ámbito cultural. El gobierno buscó una nueva alianza con el arte que permitiese la unión y defensa de la causa soviética. En el contexto bélico, el teatro volvió a cumplir su tarea en el frente de batalla y en las ciudades como elemento de propaganda, tal y como había ocurrido tras la Revolución de Octubre<sup>45</sup>. Tras la victoria soviética se aguardaba una nueva época de apertura en el ámbito teatral, pero una vez dejó de ser necesario como un medio de promoción y propaganda, el interés oficial se extinguió rápidamente. Impulsado por su éxito, Stalin emprendió una nueva campaña contra el formalismo que se materializó en Agosto de 1946 con la resolución *Sobre el repertorio de los teatros dramáticos y medidas tendientes a mejorarlos* con la que el Comité Central exigía la repolitización de las artes en general y un control sobre la temática y las formas del teatro soviético. Esta nueva iniciativa gubernamental llevó al cierre del último bastión de la vanguardia soviética, Teatro Kámerni de Taírov, en 1950 y al desencadenamiento de una nueva campaña antiformalista que retomó la presión y el control sobre las artes y las actividades culturales de la Unión Soviética.

<sup>42</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, *Carta dirigida a Viacheslav Molotov desde prisión*, en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa, “Vsévolod Meyerhold. El Octubre Teatral” en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...*, op. cit., p. 359.

<sup>43</sup> “La sentencia de pena de muerte por fusilamiento contra Vsévolod Emilievic Meyerhold-Raij fue ejecutada en Moscú el 2 de febrero de 1940. El acta de ejecución de dicha sentencia se conserva en el Archivo Especial I, Sesión Especial, del N.K.V.D., tomo 19, página 191.” HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., p. 105.

<sup>44</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold: Textos Teóricos...*, op. cit., p. 104

<sup>45</sup> HUYNH, Pascual, “Sinfonías de Octubre. Prokófiev, Shostakóvich y la propaganda estalinista”, en FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder...* op. cit., pp. 500-501.



# Capítulo 04

## El Convegno Volta, Roma, 1934.

### 4.1. Fascismo y Teatro.

*Creación de una dramaturgia fascista.*

4.1.1.        **Fasci italiani di Combattimento.**

4.1.2.        **Teatro y Fascismo.**

### 4.2. El Teatro Total Futurista.

*Reconstrucción futurista del universo teatral.*

4.2.1.        **Reconstrucción futurista del universo teatral.**

4.2.2.        **Arquitectura y funcionamiento del Teatro Total.**

### 4.3. Teatro de Masas Fascista.

*Mussolini y el teatro para 20.000 espectadores.*

4.3.1.        **El Teatro de Masas Fascista.**

4.3.2.        **Quadrante. El debate sobre el Teatro de Masas Fascista.**

4.3.3.        **Gaetano Ciocca. Funcionalismo y Teatro de Masas.**

### 4.4. Convegno di Lettere. Il Teatro Drammatico, Roma, 1934.

*La construcción del Teatro de Masas Fascista.*

4.4.1.        **Sesión de apertura en el Campidoglio.**

4.4.2.        **Architettura dei Teatri. Teatri di Masse e Teatrini.**

4.4.3.        **Construcción espiritual del Teatro de Masas Fascista.**

4.4.4.        **Construcción material del Teatro de Masas Fascita.**

### 4.5. El Teatro de Masas en el ocaso del Fascismo.

*Fin del Fascismo italiano, fin del Teatro de Masas Fascista.*

4.5.1.        **El Teatro de Masas tras el Convegno Volta.**

*El Fascismo italiano también fue consciente del potencial del teatro como medio de propaganda ideológica. Los primeros intentos fueron destinados a promover la creación de una dramaturgia específicamente fascista, pero no alcanzaron los resultados esperados. Las representaciones en emplazamientos arqueológicos se convirtieron en un importante referente en este proceso, ya que permitían reunir a grandes masas de población en un entorno que establecía una pretendida vinculación con el Imperio Romano clásico. Esto hizo que se replantease la escala y tipología de los equipamientos teatrales existentes, de cara a la construcción de un nuevo espacio teatral que incentivase la creación de la pretendida dramaturgia fascista.*

*Una de las primeras tentativas en este sentido fue realizada por el Futurismo, que había estado vinculado al movimiento liderado por Mussolini en sus orígenes e intentó infructuosamente recuperar esa vinculación en años sucesivos. El Futurismo planteó la construcción de un espacio destinado al desarrollo de su propio espectáculo, al notar lo inadecuado de los equipamientos existentes para el desarrollo de su anhelado espectáculo. Tras rechazar toda la experiencia y estructura aportada por la tradición teatral académica, los futuristas planteaban un espectáculo basado en la síntesis de los medios, la simultaneidad, la sorpresa, la provocación y el dinamismo. Enrico Prampolini y Fortunato Depero dieron los primeros pasos en la definición de una escena específicamente futurista, que sería el origen del Teatro Total Futurista. Este espacio teatral, formulado a modo de manifiesto por el líder del movimiento, Filippo Tommaso Marinetti, trataba de incorporar en un único espacio todas las aportaciones futuristas actuando de manera conjunta sobre el espectador. Sin embargo, la propuesta de Marinetti no definía adecuadamente la formalización geométrica de su propuesta y no tuvo la repercusión y continuidad deseada y parecía destinada a quedar como una intención aislada.*

*Poco después llegaría un nuevo impulso en una dirección completamente diversa. En esta ocasión fue el propio Benito Mussolini el que impulsó una nueva iniciativa en 1933, destinada a la construcción de un “teatro de masas, un teatro capaz de acomodar 15.000 o 20.000 personas” y que habría de ser un foco de difusión de los valores fascistas. Las palabras del Duce, a pesar de no venir acompañadas de una propuesta oficial de construcción o un programa detallado, dieron impulso a una investigación sobre los espacios teatrales de gran capacidad, similar a la que en esos momentos estaba teniendo lugar en la Unión Soviética. El modelo era completamente diferente, dada la pretendida vinculación de estos nuevos equipamientos con los modelos clásicos griegos y romanos en la Italia Fascista. La falta de un programa y un emplazamiento específico para materializar el programa dio lugar a que los resultados iniciales fueran tentativas individuales en las que no participaron arquitectos destacados, sino personalidades como Interlandi o Ciocca, no vinculadas específicamente a la arquitectura, pero interesados en colaborar en el proceso.*

*El interés en la definición de este equipamiento de masas dio lugar a la celebración del Convegno Volta, organizado conjuntamente por la Reale Accademia d’Italia y la Fondazione Alessandro Volta, y que se convirtió en el evento más importante celebrado en los años treinta en Europa vinculado al teatro y en el que participaron muchas de las más destacadas personalidades de la vanguardia teatral europea. El Convegno se programó con una temática amplia y variada, pero dedicó una especial atención a la cuestión de la arquitectura teatral, con ponencias específicas del austriaco de Joseph Gregor, el alemán Walter Gropius, el italiano Gaetano Ciocca y el holandés Hendrik Wijdeveld e intensas sesiones de debate en las que participaron todos los asistentes. El evento romano, se convirtió en el centro del debate acerca de la tipología teatral moderna y la vinculación entre teatro y máquina, poniéndose en cuestión la intensa década de investigación que había tenido lugar desde la exposición de Viena en 1924.*

# 4.1

## Fascismo y Teatro

### Creación de una dramaturgia fascista

#### 4.1.1. FASCI ITALIANI DI COMBATTIMENTO

*El ascenso al poder del Fascismo Italiano*

El Fascismo Italiano surgió como una fusión ideológica que agrupaba a nacionalistas, revolucionarios, anarquistas y sindicalistas, vinculados inicialmente por su oposición al Régimen Parlamentario Italiano<sup>1</sup>. Esta heterogeneidad proporcionó al Fascismo desde sus orígenes una ideología inestable y ambigua, que pese a los importantes cambios sufridos con el paso del tiempo, no llegó a definirse completamente y permitió la convivencia de diferentes tendencias en su seno.

El Futurismo encontró en la reunión ideológica de los Fasci Italiani di Combattimento el ámbito en el que desarrollar sus aspiraciones revolucionarias políticas. Éstas habían aparecido en el Programa del Partido Político Futurista, parte del cual fue retomado en el manifiesto fundacional fascista, publicado en *Il Popolo d'Italia* el 6 de Junio de 1919. La alianza Fascista-Futurista tenía como objetivo acudir a las elecciones generales de Noviembre de ese mismo año, a las que se presentaban con grandes expectativas, como se puede apreciar en las palabras de Marinetti tras el primer Congreso Fascista realizado en Florencia un mes antes de las elecciones:

(El ambiente es) *totalmente futurista; todo el mundo habla sobre el futurismo y está poseído por ideas futuristas.*<sup>2</sup>

Sin embargo, el resultado de las elecciones no fue el esperado. El fracaso electoral de los *Fasci Italiani di Combattimento* fue absoluto, lo que dio paso a un profundo replanteamiento de la estrategia fascista, que llevó a Mussolini a renegar de su pasado revolucionario y presentar al Fascismo como una fuerza conservadora de orden, disciplina y tradición. Por ello trató de eliminar cualquier vinculación con Marinetti y el movimiento que éste lideraba. Finalmente tras la reformulación de los principios del partido, tomó el poder del Estado Parlamentario en Octubre de 1922 y declaró su dictadura en 1925, momento en el que inició su propia reforma cultural.

El Fascismo se planteó como una “revolución espiritual” que trataría de establecer un nuevo equilibrio moral y político en Europa, conformando una tercera vía frente al liberalismo democrático y el marxismo<sup>3</sup>. Pero a pesar de este cambio de rumbo, todavía carecía de una ideología o un sistema filosófico que lo sustentase, pese a las aportaciones de filósofos como Giovanni Gentile y Julius Evola en este sentido. En su edificación de un Estado Totalitario, unió principios éticos, credos, mitos, ritos y aversiones, reforzando el concepto central, el de la unidad e identidad nacional, la *italianità*<sup>4</sup>. La exaltación de la idea de nación, frente a la de clase, individuo o modernidad pretendía además un retorno a la gloriosa *Roma Antigua* en cuyo seno se gestaría el “hombre nuevo” y la “nueva nación y civilización fascista”. En este sentido, adquirieron una significativa importancia los eventos colectivos de masas que servirían como instrumentos de educación y cohesión de la población en la ideología fascista, en los que lo político, lo cívico, lo cultural y lo espiritual se unirían con una finalidad común<sup>5</sup>, tal y como reflejan las palabras de Mussolini:

*Para mí las masas no son otra cosa que un rebaño de ovejas tal y como están desorganizados. Yo no soy contrario a ellos. Todo lo que yo niego es que ellos sean capaces de gobernarse a sí mismos. Pero si los líderes debes guiarlos con dos riendas, entusiasmo e interés. El que sólo emplee una de las riendas está en grave peligro. Los factores místicos y políticos se condicionan recíprocamente.*<sup>6</sup>

Con este objetivo se estableció un calendario de eventos colectivos de masas en los que se mezclaba el mito clásico y la historia reciente, tratando de conformar un todo indisoluble. Así se festejaban fechas como el *Nacimiento de Roma* el 21 de Abril, junto al *Nacimiento de los Grupos de Combate Fascistas* el 23 de Marzo o la *Marcha sobre Roma* el 28 de Octubre<sup>7</sup>. El Fascismo pretendía fusionar de esta manera presente y pasado, lo espiritual con lo material, lo ideal con lo real, buscando la educación y la unión espiritual de la comunidad italiana con su pasado glorioso. En este sentido los símbolos asumieron un papel fundamental en la política cultural fascista, reforzando la conexión con el pasado y supliendo las carencias ideológicas del sistema fascista<sup>8</sup>, tal y como afirmó Mussolini en repetidas ocasiones:

*(La Revolución Fascista) crea nuevas formas, nuevos mitos y nuevos ritos; y será revolucionaria, mientras emplee las viejas tradiciones y las reconstruya. Debe crear nuevos festivales, nuevos gestos, nuevas formas, que se convertirán en tradicionales. (...) El saludo romano, sus canciones y fórmulas, las conmemoraciones de aniversarios y similares- son esenciales para encender las llamas del entusiasmo que mantienen el movimiento.*<sup>9</sup>

<sup>1</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism. 18 BL and the theater of masses for masses*, Stanford: Stanford University Press, 1996, pp. 1-7.

<sup>2</sup> MARINETTI, Filippo T., nota manuscrita, Octubre 1919, en Berghaus, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Nueva York: Clarendon Press Oxford, 1998, pp. 323-345.

<sup>3</sup> BEN-GHIAT, Ruth, “Italian Fascism and the Aesthetics of the Third Way”, *Journal of Contemporary History*, Vol. 31, Nº2, Special Issue: The Aesthetics of Fascism, Abril, 1996, pp. 293-295.

<sup>4</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., pp. 1-7

<sup>5</sup> THOMPSON, Doug, “The Organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925-1943”, en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre, Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford: Berghahn Books, 1996, pp. 94-112.

<sup>6</sup> MUSSOLINI, Benito en GENTILE, Emilio, “The Theatre of Politics in Fascist Italy”, en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre...*, op. cit., p. 75.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> GENTILE, Emilio, “The Theatre of Politics in Fascist Italy”, en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre...*, op. cit., pp. 72-75.

<sup>9</sup> MUSSOLINI, Benito en GENTILE, Emilio, “The Theatre of Politics in Fascist Italy”, Ibidem.



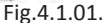


Fig.4.1.01.

El propio Mussolini llegó a sintetizar esta situación con el concepto “eclecticismo espiritual” en el discurso inaugural de la *Reale Accademia d'Italia* el 28 de Octubre de 1929<sup>11</sup>, cuya misión sería “promover y coordinar el movimiento intelectual italiano en el campo de las ciencias, las letras y las artes y conservar el carácter nacional, siendo fiel al genio y las tradiciones de la raza y promover su expansión e influencia más allá de las fronteras del Estado”<sup>12</sup>.

## Teatro Nacional Fascista

Las obras experimentales de vanguardia sobrevivían de manera marginal y puntual en grandes ciudades, en instituciones como el Teatro Sperimentale degli Indipendenti propiedad de Anton Giulio Bragaglia, el Teatro d'Arte de Luigi Pirandello en Roma o el Teatro Sperimentale de Dario Niccodemi en Bolonia, alejados del ámbito comercial y del gran público. La vanguardia teatral reclamaba el apoyo del gobierno fascista, para reforzar su tenue posición y garantizar su subsistencia. Éste debería de materializarse en aportaciones económicas y en la creación de un Teatro Nacional en el que pudiese desarrollarse el teatro de vanguardia, siguiendo el modelo Soviético, Francés y Alemán. En contrapartida, los representantes de la vanguardia trataron de aproximarse al Régimen e iniciaron un proceso de refuerzo del sentido de identidad nacional<sup>13</sup>.

El teatro contaba con partidarios en el gobierno fascista, que de una manera u otra habían estado implicados en el teatro y conocían su potencial como medio de educación y transmisión ideológica, como Enrico Conradini, Roberto Farinacci, Galeazzo Ciano, Cornelio di Marzio, Alessandro Pavolini, Edmondo Rossoni y el propio Benito Mussolini<sup>15</sup>:

*El teatro es uno de los medios más directos para llegar al corazón de la gente.*<sup>16</sup>

Sin embargo, pese a que a mediados de los años veinte empezaron a aparecer obras de dramaturgos que respondían a esta realidad, el creciente interés del Régimen Fascista por el teatro no se veía correspondido con un elenco de obras de calidad, capaces de marcar el camino literario y estético del teatro fascista<sup>18</sup>. En este sentido resulta especialmente revelador la publicación de Anton Giulio Bragaglia *Il teatro della rivoluzione*, cuyo prefacio, una carta abierta a Mussolini, es

Fig.4.1.01. Fasci Italiani di Combattimento, *Manifesto Fundaciona*  
*nal, Il Popolo d'Italia*, 06 settembre 1919.

representativo de la situación del teatro italiano a finales de los años veinte:

*La revolución fascista permanece como antirrevolucionaria en el ámbito del teatro.*<sup>19</sup>

El fracaso en la creación de un nuevo repertorio para el teatro fascista era evidente al frustrarse todos los intentos realizados, por lo que las representaciones permanecían ancladas al repertorio tradicional. Ni el repertorio clásico ni las nuevas creaciones respondían a las pretensiones del gobierno por mucho que se actualizase su puesta en escena. Bragaglia en este libro llama a una nueva dramaturgia capaz de apoyar la revolución político-cultural fascista.

*Ningún hombre se ha transformado, ninguna de las directivas de la era fascista se ha llevado al teatro; il Duce va a ver Norma montada como lo habría sido en los tiempos de Belli (sic)*<sup>20</sup>, *o la Traviata en los tiempos de Napoleón III. (...)*  
*La hora de las revelaciones fascistas en el teatro por fin nos ha llegado. Nuestra contribución marca un momento crucial en la regeneración de las artes escénicas que el fascismo puede y debe conseguir.*<sup>21</sup>

Mussolini mostró repetidas veces su estima por Anton Giulio Bragaglia y dio fondos públicos a su *Teatro Sperimentale degli Indipendenti* y al *Teatro d'Arte* de Luigi Pirandello. Sin embargo las obras montadas en ambos tenían poca relación con el Fascismo. Ninguna de las nuevas obras de Pirandello lo eran y Bragaglia montaba un repertorio más cosmopolita, con obras futuristas, dadaístas, surrealistas o expresionistas, en lugar de los pretendidos dramas nacionalistas o de tendencia patriótica.<sup>22</sup>

Los pequeños teatros experimentales no habían sido capaces de introducir un nuevo repertorio vanguardista que atrajese al público ni se convirtiese en el deseado transmisor de los valores fascistas<sup>23</sup>, pero tampoco las iniciativas del Régimen en este sentido habían tenido éxito. Una de ellas, la fue representación de obras clásicas en emplazamientos arqueológicos de origen griego o romano como los Anfiteatros como los de Verona o Paestum, los Teatros de Siracusa, Ostia, Taormina o Fiesole, las Termas de Caracalla o la Basílica de Magencio. Aunque algunos de ellos ya eran sede de representaciones anteriormente, su uso se intensificó y se realizaron tareas de restauración, remodelación y reconstrucción en muchos de ellos. Estos emplazamientos resultaron de especial importancia desde un punto de vista funcional, al permitir alojar en condiciones óptimas a grandes audiencias y también desde un punto de vista político, reforzando la vinculación del pueblo italiano con su glorioso pasado político y cultural. Estas representaciones, sin embargo, no permitían llegar a todos los rincones de la península, sino solamente a aquellas en las que existían estos equipamientos monumentales clásicos u otras estructuras teatrales permanentes, por lo que se inició la búsqueda de un sistema que permitiese, a bajo coste, acercar las obras fascistas a una amplia gama de audiencias. Esta circunstancia llevó a considerar la construcción de teatros móviles mecanizados ambulantes, dotados de los más avanzados medios técnicos y basados en una estructura modular desmontable, denominados *Carri di Tespi*<sup>24</sup>, capaces de realizar montajes en cualquier lugar de la península. El proyecto, desarrollado por Antonio Valente, Giovacchino Forzano y Aristide Rotunno fue presentado en la *Fiera di Milano* en 1928, mediante un prototipo del que se construyeron cuatro unidades. Los *Carri di Tespi* contaban con una compañía estable de actores, músicos y personal técnico y estaban inspirados en las estructuras temporales del circo y contaban con precedentes como el *Peredvizhnoi Teatr*<sup>25</sup> de los rusos Pavel Pavlovich Gaideburov y Nadezhda Fedorovna Skarskaya de 1903, el *Théâtre National Ambulant* del francés Firmin Gémier de 1911<sup>26</sup> o los trenes *Agitprop* que recorrieron Rusia tras la Revolución de Octubre de 1917. Estas estructuras ambulantes cumplieron su función cultural mediante representaciones en plazas públicas durante más de diez años que congregaban audiencias de entre 2.000 y 15.000 espectadores. Sin embargo su labor propagandística y transmisora de los valores del Régimen se resintió por la carencia de un repertorio teatral fascista, aunque sí consiguieron llegar a la totalidad del territorio italiano representando al Gobierno de Mussolini como agente omnipresente<sup>27</sup>.

Ante esta situación, Bragaglia mostró su preferencia por un sustancial cambio de escala y carácter, uniéndose a la petición de todos aquellos que abogaban por un Teatro Nacional Estatal, en este caso modelado como un punto de encuentro de masas.

*Más allá de la defensa de nuestro laboratorio técnico, queremos ofrecer un producto definitivo a la gente, sin tener que preocuparse por restricciones comerciales, de manera que podamos hacer las cosas a una gran escala. Por así decirlo, el arte no puede ser realizado sin protección; más aún el arte antitradicional, que, cuando se realiza fuera de su guarida revolucionaria, solo es posible con el poder del régimen (tras él).*<sup>28</sup>

La cuestión acerca de la tipología y escala óptima para el desarrollo del teatro fascista se extendió rápidamente por los estamentos culturales italianos, como muestra la realización de una encuesta en *La Fiera Letteraria* entre Septiembre de 1929 y Febrero de 1930 tratando de dilucidar la escala óptima del espacio teatral en el que desarrollar la dramaturgia fascista, eligiendo entre el apoyo a los pequeños teatros experimentales o una red de grandes teatros de gran capacidad. En ella participaron figuras destacadas como Bontempelli, Bragaglia, Marchi, Pavolini o Marinetti y el resultado final se decantó claramente por los pequeños teatros experimentales.<sup>29</sup>

<sup>10</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 323-345.

<sup>11</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., pp. 1-7.

<sup>12</sup> Pese a que la Reale Accademia d'Italia tuvo como fecha fundacional el 25 de Marzo de 1926, (*Provvedimento della Reale Accademia d'Italia, Artículo 2, p. 1, 25 de Marzo de 1926*), no fue operativa hasta la su inauguración oficial el 28 de Octubre de 1929. En ese momento se conformó en torno a cuatro *classi*: ciencias físicas, matemática y natural; ciencia moral e histórica; letras; artes.

<sup>13</sup> THOMPSON, Doug, "The Organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925-1943", en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre...*, op. cit., pp. 94-112.

<sup>14</sup> BEN-GHIAT, Ruth, "Italian Fascism and the...", op. cit., pp. 293-316.

<sup>15</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., p. 13.

<sup>16</sup> Benito Mussolini, *carta a Gastone Monaldi*, 22 de Junio de 1927, Archivo Centrale dello Stato di Roma, Segreteria Particolare del Duce, carteggio ordinario, b. 1018, f.509.103/1.

<sup>17</sup> GRIFFITHS, Clive, "Theatre under Fascism", en FARREL, Joseph y PUPPA, Paolo, *A history of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 339-340.

<sup>18</sup> Ejemplos de esto son "Rapsodia Fascista" de Ernesto Forzano en 1926, "Everest: Mito in un atto" de Vitaliano Brancati en 1928 o "Il mito di Roma: Cronaca in tre parti della rivoluzione fascista" de Saverio Grana en 1927.

<sup>19</sup> BRAGAGLIA, Anton G., *Il teatro della rivoluzione*, Roma: Edizione Tiber, 1929, Prefacio, en SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., p. 196.

<sup>20</sup> "Belli" hace referencia a Vincenzo Bellini, compositor de "Norma".

<sup>21</sup> Este texto en forma de carta abierta fue publicada originalmente en *Il Lavoro Fascista*, 20 Marzo 1929. El título está tomado de la obra de Georg Fuchs, *The Revolution in the Theater: Conclusions Concerning the Munich Artists' Theater* de 1908 y de la de Romain Rolland, *Théâtre de la révolution* de 1909, lo que implica que su texto es una versión fascista de estos dos teatros populares.

<sup>22</sup> VERDONE, Mario, "Mussolini's Theatre of the Masses", en BERGHAUS, Günter, *Fascism and Theatre...*, op. cit. pp. 133-138.

<sup>23</sup> GRIFFITHS, Clive, "Theatre under Fascism", en FARRELL, Joseph y PUPPA, Paolo (ed.), *A History of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.339-348.

<sup>24</sup> También existía una variante destinada a la interpretación de repertorio musical, denominados *Carri Lirici*.

<sup>25</sup> Teatro Móvil.

<sup>26</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., p. 18-22.

<sup>27</sup> THOMPSON, Doug, "The Organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925-1943", en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre...*, op. cit., pp. 94-112.

<sup>28</sup> Bragaglia, Anton G., "Il teatro della rivoluzione", Roma: Edizione Tiber, 1929, p. 24, citado en SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., pp. 31-44.

<sup>29</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., p. 196.



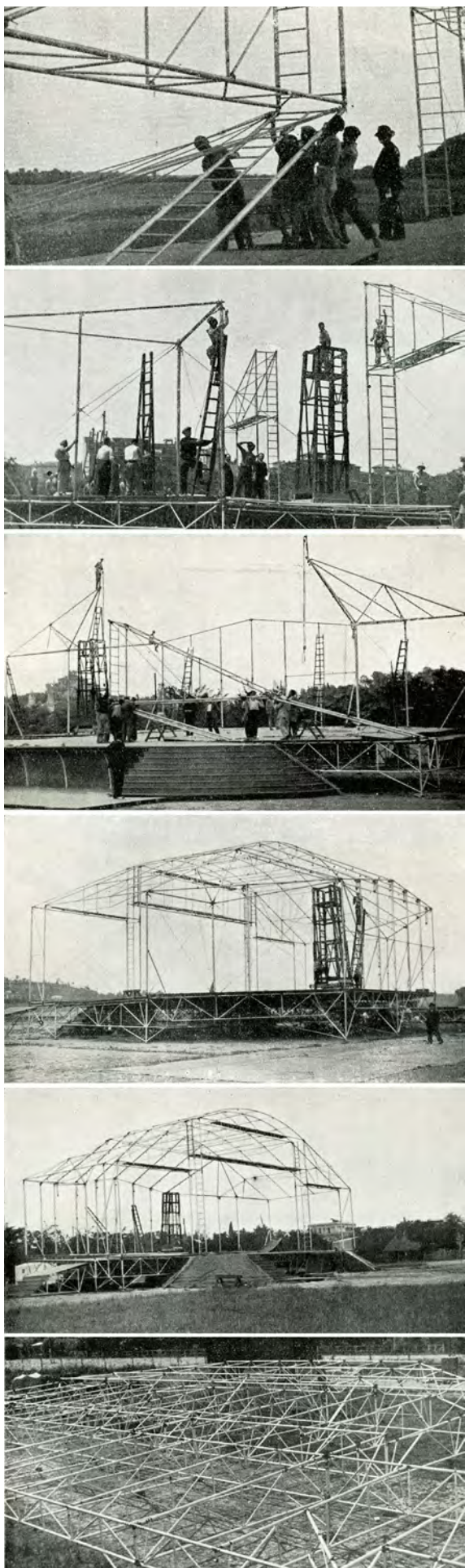


Fig.4.1.02.



Fig.4.1.03.

Fig.4.1.02. Montaje Carro di Tespi.

Fig.4.1.03. Benito Mussolini durante la Marcha sobre Roma, 28.10.1922.

Fig.4.1.04. Filippo Tommaso Marinetti y Oreste Marchesi con la pintura de Rougena Zatkova dedicada al propio Marinetti, Turín, 1922

El debate acerca de la escala, continuó a comienzos de los años treinta, cuando la demanda de la creación de un Teatro Nacional cobró, si cabe, más fuerza, a través de las reivindicaciones de Silvio d'Amico en su libro *La crisi del teatro* publicado en 1931 y su continuación en artículos en la revista *Scenario*<sup>30</sup>. D'Amico defendía la creación de una red de modernos teatros dotados de los nuevos medios técnicos capaces de transformar la escena, pero además modificando su configuración espacial, cuyo principio fundamental sería la de aumentar la capacidad del teatro, permitiendo, con ello, reducir los precios y permitiendo acceder a más sectores de la población. Junto a este teatro de gran capacidad, debería situarse otro de menor capacidad, destinado a acoger un teatro experimental, donde poner en escena nuevos autores y nuevos montajes, para un público más reducido e interesado por la experimentación y la vanguardia. El Teatro Nacional propuesto por D'Amico contaría junto a las instalaciones para representaciones escénicas con una Escuela de Arte Dramático (*Scuola moderna d'Arte Scenica: per attori, regisseurs e scenotecnici*), Museo, Biblioteca, Servicio de Publicaciones,...<sup>31</sup>. Esta publicación retomaba los argumentos de un artículo publicado por el mismo autor en 1927 en *Tribuna*:

*Teatro de Estado y Teatros Experimentales son para nosotros normalmente instituciones independientes con objetivos diversos. El Teatro de Estado debe representar la norma, los Teatros Experimentales la excepción: El Teatro de Estado debe ofrecer obras actuales de belleza contrastada con una ejecución adecuada; los Teatros Experimentales deben dar a conocer las nuevas tentativas de poetas e intérpretes; el Teatro de Estado debe ser vasto, el Teatro Experimental pequeño; éste se puede dirigir a una élite de intelectuales, aquel al gran público (...). Por esto queremos que los Teatros de Estado junto a su gran sala con 2.000 asientos y una escena apta para todo tipo de espectáculos, tengan otra salita con doscientos puestos y una pequeña escena, que fuese su apéndice.*<sup>32</sup>

Giuseppe Bottai, abogado, periodista, político y persona de confianza de Mussolini y uno de los hombres más influyentes del gobierno fascista, apoyaba la idea de un Teatro nacional, tratando de concretar su materialización en dos equipamientos teatrales, a construir en Roma y Milán como sedes permanentes en las ciudades más activas en este ámbito. Sin embargo, en ese momento, Mussolini no confiaba en que un edificio moderno y tecnológico fuese el impulso que precisaba el teatro fascista, en pleno período de recesión y con muchos italianos al borde de la miseria:

*No a nuevos teatros (...). Este es el error habitual materialista-positivista de pensar que un nuevo edificio moderno salvará al teatro. Esta es la confusión interminable entre lo extrínseco y lo intrínseco con lo que el Fascismo no debería entretenerse más. Las creaciones de los autores serán lo que salvará al teatro, atrayendo de nuevo a las audiencias, no la magia técnica de los ingenieros teatrales.(...) No es el momento adecuado, ni psicológicamente ni económicamente hablando, para construir nuevos teatros, cuando los viejos y los nuevos teatros están vacíos –y a menudo lo están-.*<sup>33</sup>

La intervención de Mussolini parecía cerrar el debate acerca del nuevo espacio teatral a principios de los años treinta, decantándose en su lugar por promover una dramaturgia capaz de sintetizar los valores y principios del Fascismo, por lo que las ambiciones y esperanzas de gran parte de la vanguardia teatral, habrían de esperar un mejor momento para materializarse.



Fig.4.1.04.

<sup>30</sup> Nota Editorial, *Scenario*. Milán: nº1, Febrero 1932, año 1, pp. 62-63.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Benito Mussolini carta a Bottai, 27 Marzo 1932, en THOMPSON, Doug, "The Organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925-1943", en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre...*, op. cit., pp. 94-112.





Fig.4.2.01. Tullio Crali, *Incuneandosi nell'abitato* (*In tuffo sulla città*), 1939.

Fig.4.2.01.

## 4.2

### El Teatro Total Futurista

#### Reconstrucción futurista del Universo Teatral

##### 4.2.1. RECONSTRUCCIÓN FUTURISTA DEL UNIVERSO TEATRAL

*El uso artístico del medio mecánico*

En los años treinta el Futurismo modificó la modalidad de difusión y el contenido de su mensaje, abandonando la línea de acción habitual de los primeros años del movimiento. Los manifiestos cambiaron su canal de divulgación, pasando de los folletos provocativos a publicaciones en periódicos y revistas, una práctica más convencional y canónica. El mensaje modificó su tono transgresor y revolucionario, alejándose de las aspiraciones futuras utópicas y dirigiéndose a sectores inexplorados o escasamente desarrollados. Este cambio de ruta buscaba un acercamiento al Régimen Fascista y, a la vez, a la masa de espectadores potenciales de los espectáculos.

La temática futurista empezó a tratar cuestiones del contexto cotidiano como el vestir o la cocina y pese a que la vinculación con la máquina se mantuvo, ésta perdió su carácter simbólico y referencial, para convertirse en un elemento de comunicación y creación artística con la que los futuristas podrían experimentar. Por otra parte, los espectáculos de masas recibieron una mayor atención por parte de los Futuristas y los medios de comunicación más populares del momento, como lo eran el cine, la radio y el teatro, fueron objeto de manifiestos específicos. Incentivado por Marinetti, el Futurismo se propuso hacer un uso artístico del medio mecánico. Pese a que cada uno de los medios recibió atención de manera independiente, el teatro se convirtió en el espacio de confluencia de la experimentación con la técnica contemporánea más avanzada.<sup>1</sup>

Un primer paso en este sentido fue el manifiesto de Marinetti *Il dramma aero-radio-televisivo*, en el que se produce el encuentro de diversos medios mecánicos en la creación de la obra dramática futurista. El texto toma como evidente punto de partida el manifiesto del aviador, pintor y poeta Fedele Azari, *Il teatro aéreo futurista. Il volo come espressione artistica di stati d'animo* de 1919,<sup>2</sup> en el que la aviación se presenta como una síntesis de modernidad, emoción y dinamismo. Las acrobacias vertiginosas de los aviones, como elemento expresivo y emocional, generan una “competición veloz entre los sentimientos, las ideas y los instintos”<sup>3</sup> y con el cielo convertido en el campo de la acción escénica del nuevo teatro.

Sin embargo, y como se anuncia en el título de manifiesto, el empleo de la técnica contemporánea no se limita al avión, sino que, siguiendo la propuesta de Mino Somenzi, durante la *Prima Giornata Aerosportiva* de Roma en 1930, la radio debe formar parte del contexto dramático. Marinetti añade el concepto “televisivo”, permitiendo la retransmisión simultánea de imágenes, dando lugar al “primer auténtico Teatro al abierto totalitario, ligero y decididamente divertido”<sup>4</sup>. Toda esta acción, acompañada por polvos coloreados, globos, paracaídas, proyectores de luz e imágenes, altavoces,... daría lugar a un espectáculo polícromo, dinámico y simultáneo accesible a grandes masas de público dispuestos sobre tribunas de pago o desde cualquier otra localidad gratuita.<sup>5</sup>

El manifiesto de Marinetti, contiene además una particularidad que le hace destacar entre los múltiples escritos del líder del Futurismo: en el texto relata en primera persona un renacer simbólico a través de un viaje iniciático a bordo de un avión, que nos remite a la vertiginosa carrera relatada en el manifiesto fundacional del Futurismo. Marinetti en este segundo viaje llega a fusionar su cuerpo con la maquinaria del aeroplano, dando lugar a un hombre nuevo, mecánico y humano a la vez. Resulta especialmente significativo que el renacer del hombre moderno se produzca esta vez en el ámbito teatral. La reforma futurista del teatro se producirá a través de la vinculación con la máquina y traerá consigo el nacimiento de un nuevo hombre, lo que refuerza el concepto del teatro como elemento ideológico, propagandístico y educador, próximo a los objetivos del Régimen Fascista.

<sup>1</sup> MEZZETA, Enrica, *Il teatro futurista in teoria*, Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 2006, pp. 101-106.

<sup>2</sup> CRISPOLTI, Enrico, *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, Turín: Museo Cívico di Torino, 1980, p. 203.

<sup>3</sup> MARINETTI, Filippo T. (1931), “Il Teatro Futurista Aeroradiotelevisivo”, *Gazzeta del popolo*. Turín: Abril 1931.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> MEZZETA, Enrica, *Il teatro futurista in teoria*, op.cit., pp. 101-106.



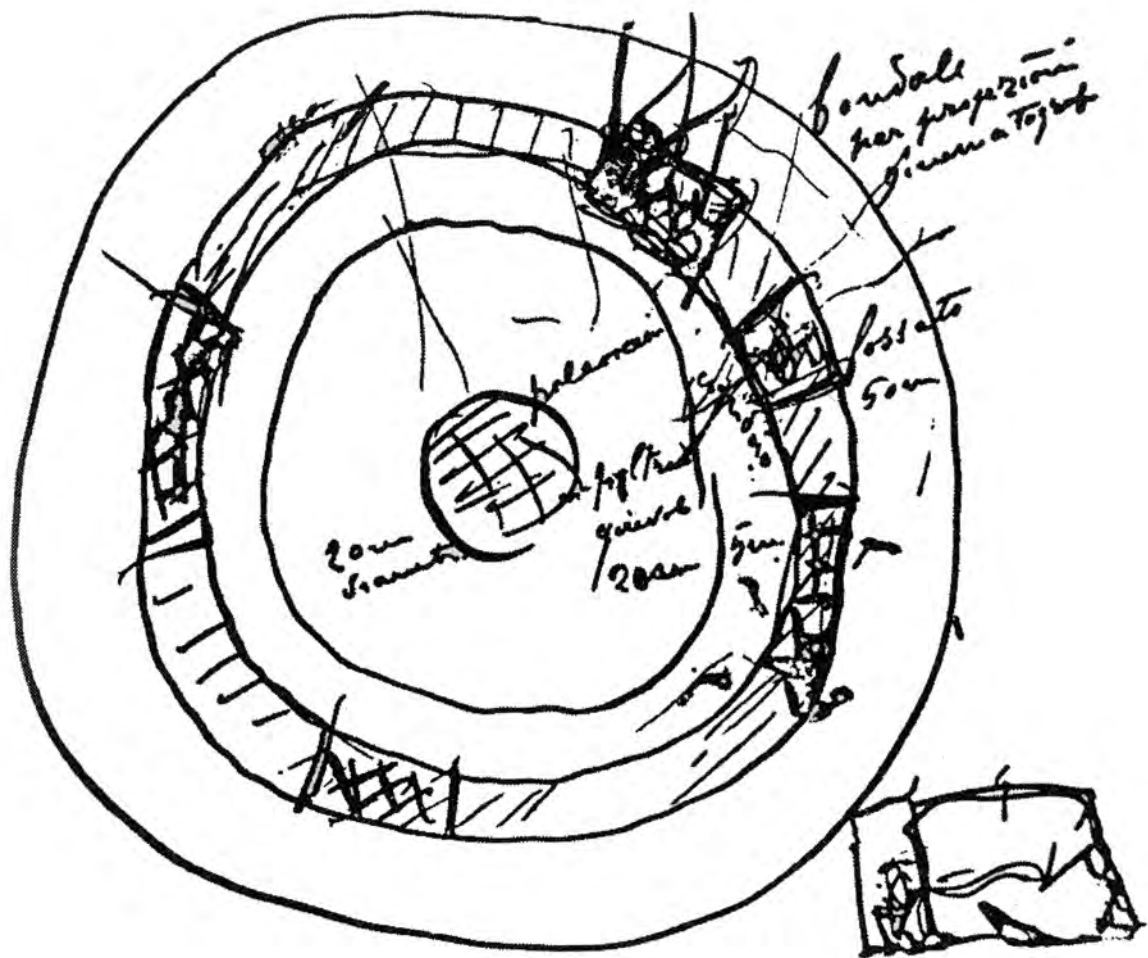


Fig.4.2.02. Filippo Tommaso Marinetti, en su estudio en Plaza Adriana en Roma, 1932.

Fig.4.2.03. Filippo Tommaso Marinetti, *Boceto del Teatro Totale Futurista* publicados en el *Almanacco Letterario Bompiani*, 1933.

Fig.4.2.09. Enrico Prampolini, cartelería para las obras de Marinetti *I Pregionieri* e *L'Amore* y *L'Oceano del Cuore*, 1927.

#### 4.2.2. ARQUITECTURA Y FUNCIONAMIENTO DEL TEATRO TOTAL

Filippo Tommaso Marinetti, 1933

Pese al evidente atractivo del teatro aéreo-radiofónico-televisivo, ése manifiesto supuso un paso previo para un proyecto más ambicioso: el Teatro Total Futurista.

Aunque que desde los primeros años del movimiento, el teatro se convirtió en uno de los centros de atención y acción de los futuristas, la arquitectura teatral no recibió una especial atención hasta finales de los años veinte, basando sus procesos reformadores en la escenografía, la dramaturgia y en la ruptura con la estructura teatral histórica.<sup>6</sup>

A partir de 1926, se realizaron diversas tentativas para abordar la construcción de un teatro permanente futurista dotado con la técnica más avanzada de la época y financiado con el apoyo económico del Régimen Fascista. Fue el propio Marinetti quien encabezó estas tentativas. En 1927 envió un memorándum a Mussolini en el que solicitaba el apoyo estatal para abordar la construcción de un teatro nacional, en cuyo diseño participarían Prampolini, Depero, Balla y Pannaggi “indiscutiblemente los innovadores más competentes de la tecnología escénica en Italia, completamente capaces de superar a cualquiera de los teatros extranjeros en términos de originalidad, eficiencia, economía de medios y perfección”<sup>7</sup>, que además de instalaciones para representaciones teatrales incluiría una Escuela Estatal destinada a formar a actores, directores y al desarrollo de la dramaturgia futurista.

La misma relación de autores futuristas fue citada por el propio Depero en su artículo-manifiesto *Teatro Mágico* publicado ese mismo año. En este texto se propone una evolución de la escena futurista, basada en un uso intenso de la mecánica, para conseguir dotar de dinamismo a la escena y modificaciones espaciales como la rotura del plano horizontal de la escena, el desplazamiento de la orquesta a diferentes puntos del teatro o la inclusión de autómatas y los instrumentos musicales creados por Russolo (*intunarumori* y *rumorarmori*).

##### Escenografía móvil

*El complejo plástico Motorumorista me ha sugerido una escenografía móvil y en transformación. (...) Todo gira-desaparece-reaparece, se multiplica y descansa, se pulveriza y se invierte, tiembla y se transforma en una máquina cósmica, que es la vida. (...)*

*El teatro debe interpretar, sintetizar, recrear al infinito el corro visual-auditivo-olfativo-dramático-eléctrico-hipnótico y mágico de nuestra vida. La vida es vista velozmente. El teatro bosteza con lentitud. (...)*

*(El cine) triunfa porque es veloz, porque se mueve y se transforma rápidamente. (...)*

*Variedad, Novedad, Sorpresa, Velocidad; solo así el teatro podrá continuar siendo interesante.*

*Exagerar los trucos*

*Apliquemos todo el universo artificial y mecánico de DEPERO al teatro y tendremos garantizado el éxito más clamoroso.*<sup>8</sup>

El escrito de Depero supone un alegato a favor de la inclusión de la máquina en el arte teatral moderno, que con sus capacidades técnicas y artistas pretende ofrecer a los creadores contemporáneos nuevas posibilidades que abran nuevos horizontes en el ámbito teatral.

##### Debut de la máquina

*La magia del nuevo teatro se encuentra en la aplicación artística de las infinitas posibilidades de la máquina sobre la escena. Para obtener todas las fabulosas sorpresas de los TRUCOS EXAGERADOS, de los PAVIMENTOS VERTICALES, para la FUSIÓN DEL ESCENARIO CON LA ORQUESTA, para dar VIDA A LOS AUTÓMATAS, para la ESCENOGRAFÍA MÓVIL, para todos los prodigios de la ILUMINACIÓN MÓVIL.*

*Es necesario perfeccionar, recrear, inventar la **MAQUINARIA TEATRAL**, la **divina Máquina** debe encontrarse a la entera disposición del GENIO.*<sup>9</sup>

También en 1927, en el volumen misceláneo Arte Fascista, dirigida por Fillia, Marinetti publicó *Il teatro di domani*, un texto en el que reivindica “una obra teatral de pensamiento y poesía no verbal, sin preocupaciones técnicas, formada por síntesis veloces coloreadas o sorpresas que superen en agilidad, multiplicidad y simultaneidad al cinematógrafo y a la cinematografía”<sup>10</sup>. El mismo escrito incluye una crítica a la estructura escenográfica disponible en los teatros contemporáneos, que será uno de los primeros pasos de cara a completar el desplazamiento que había llevado a los futuristas a pasar de los manifiestos teóricos, a la escenografía y, finalmente, a la arquitectura en el ámbito teatral:

*Debe, en resumen, renovarse completamente la apariencia del escenario. Casi todos nuestros autores principales continúan actuando en escenarios antediluvianos, fingiendo ignorar la maravillosa fiesta de colores y luces que los escenógrafos y maestros de escena futuristas Balla, Prampolini, Marchi, Bragaglia, Depero, Pannaggi, han preparado a base de ingenio con poco dinero.*<sup>11</sup>

Pese a que la iniciativa contó con el visto bueno de Mussolini y Pietro Fedele del Ministerio de Educación, no se materiali-



Fig.4.2.09.

<sup>6</sup> SALARIS, Claudia, *Filippo Tommaso Marinetti*, Florencia: La Nuova Editrice, 1988, pp. 226-227.

<sup>7</sup> Archivo dello Stato, Segreteria Particolare del Duce, C.O., fasc. 509.446.

<sup>8</sup> DEPERO, Fortunato, “Teatro Mágico” en LISTA, Giovanni (ed.), *Fortunato Depero. Ricostruire e meccanizzare l’universo, Carte d’Artisti* 143, Milán: Abscondita, 2012, p. 114-126.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> LAPINI, Lia, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Pisa: Titivillus Mostre Editora, 2009, p. 70.

<sup>11</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il teatro di domani”, 1927, *Ibidem*.





Fig.4.2.05.

Fig.4.2.04. Tullio Crali, Spazio scenico polidimensionale per ambienti sociali, 1931.

Fig.4.2.05. Fotografia de Filippo Tommaso Marinetti en 1930 con dibujos de Fortunato Depero realizados en 1940.

Fig.4.2.07. Portada del número 19 de Futurismo, con el manifiesto de Marinetti Il Teatro Totale Futurista, 15 de Enero de 1933.



Fig.4.2.07.



zó al desaconsejar el Ministerio de Finanzas acometer un proyecto de esa magnitud en un futuro próximo. Sin embargo, Marinetti no abandonó su aspiración de construir un espacio donde la creatividad futurista pudiese continuar su desarrollo, pese a la situación de marginación a la que se veían sometidos por el Régimen Fascista y la progresiva pérdida de vigor del movimiento. Aunque el ámbito teatral siguió apareciendo puntualmente en debates y manifiestos futuristas no fue hasta 1933 cuando se volvió a tratar el tema en profundidad. El número 19 de la revista *Futurismo*, editada por Marinetti y Mino Somenzi y publicado el 15 de Enero de 1933, sin ser un número temático, incluyó una serie de textos, en los que se reflejaba el posicionamiento teórico y las expectativas de los futuristas en el ámbito teatral. En primer lugar y dentro del contexto teórico, se rechaza el teatro contemporáneo y se apuesta por favorecer el retorno de la población al teatro, esto es, su popularización.

*Del viejo teatro, que es el contemporáneo, despreciamos lo que se hace y se representa, condenamos la longitud soberbia, la psicología aferrada a reglas minuciosas, la erudición ostentosa, nauseabunda e hipócrita. Contra esta posición sentimos que debemos reaccionar de alguna manera. Así es que F. T. Marinetti y Mino Somenzi han decidido la creación del “teatro futurista para el pueblo” que, poniéndose en contacto directo con el pueblo, demostrará que el teatro sintético futurista es el que mejor responde a la demanda de aquel teatro nacional por todos invocado, porque está constituido por una serie de elementos que pueden representar de manera estable y decorosa al teatro italiano.*<sup>12</sup>

El retorno de las masas al teatro deberá estar basado en la adopción de la estructura narrativa y estética Futurista, que aprovechará otra característica esencial del arte teatral, que, a juicio de los Futuristas había sido olvidada en el teatro contemporáneo, su carácter como medio de educación y unión espiritual del pueblo.

*Se habla mucho hoy en los foros fascistas, de relación entre arte y política, de cultura y pensamiento fascista, de función política del arte; el campo teatral se ha revelado hasta ahora como uno de los más impermeables en la obra renovadora del Régimen (...). Arte eminentemente social, dirigir el teatro hacia el Fascismo quiere decir no sólo “caminar y construir”, sino sobre todo, según nuestra opinión, “dirigirse hacia el pueblo”. (...) El teatro italiano debería (...) suscitar el interés del pueblo, y, en un plano más práctico, ejercitar sobre todo su acción de mejora, educadora y elevadora.*<sup>13</sup>

Estas dos cuestiones se unen en un interés final del teatro como medio de persuasión y la instrucción política y cultural de las masas. Los Futuristas trataron a través de estos artículos de persuadir al Régimen Fascista, del poder propagandístico del teatro, de cara a atraer su atención y apoyo.

*El teatro siempre ha sido razón de vida, vieja verdad ésta, y la escena, como sabemos, es un medio insuperable de persuasión, de revelación, de propaganda.*<sup>14</sup>

*En este momento de renovación política, mientras todas las naciones observan con interés y con envidia a nuestro Régimen, no se puede dudar de este importante elemento a los efectos de una propaganda que incluso a puede interesar a nuestra política en el campo internacional.*<sup>15</sup>

Finalmente, el argumento teórico concentra sus reivindicaciones en una cuestión práctica y material, la necesidad de un nuevo equipamiento arquitectónico concebido en base a este programa de necesidades y capaz de responder en un plano espiritual, pero también artístico y técnico, a los tiempos modernos.

*En resumen, queremos un teatro grande, dotado de una atmósfera cálida y entusiasta; el propio pueblo lo quiere, que no es de hecho la gran masa animal tosca que nos han querido hacer creer: porque no se puede negar la aspiración, la necesidad ideal y que en el fondo nosotros, solamente nosotros, no sabemos o no queremos reconocer.*<sup>16</sup>

La respuesta de los futuristas a esta aspiración arquitectónica enunciada por Enzo Capaldo fue publicada en ese mismo número: el manifiesto de Marinetti destinado a la construcción de una estructura arquitectónica multimedia titulado, *Il Teatro Totale Futurista*<sup>17</sup>. Con esta propuesta el Futurismo se situó de nuevo en la línea de vanguardia de la investigación de la política cultural fascista. El manifiesto dirige su atención al elemento arquitectónico destinado a alojar las representaciones, un tema que hasta ese momento no había recibido una especial atención por los integrantes del movimiento, y en aquellos casos en los que se había tratado, había sido partiendo de la escenografía (siguiendo las experiencias e indagaciones de Enrico Prampolini acerca de la polidimensionalidad espacial y la integración mecánica en la representación, Fortunato Depero que también desde el ámbito de la escenografía se había aproximado a una arquitectura móvil, mutable y poliexpresiva o Tullio Crali y su *Spazio scenico polidimensionale*)<sup>18</sup>. El manifiesto de Marinetti mantiene las señas de identidad del teatro futurista tratando de crear un espectáculo dinámico, simultáneo y moderno. El texto parte de una crítica radical a la estructura teatral establecida, tratando de superar la tipología teatral “a la italiana” mediante la eliminación del arco proscenio y unificando escena y auditorio, en lo que supone una nueva ruptura con la tradición histórica, otra de las constantes futuristas desde las prime-ras *serate* y manifiestos teatrales.



Fig.4.2.04.

<sup>12</sup> MARRIS, “Il Teatro futuri sta per il popolo”, *Futurismo*. Roma: 07 Marzo 1933, nº 19, año II, p. 5.

<sup>13</sup> CAPALDO, Enzo, “Breve discorso sull’attuale Teatro di prosa”, *Futurismo*. Roma: 07 Marzo 1933, nº 19, año II, p. 5.

<sup>14</sup> MARRIS, “Il Teatro futuri sta per il popolo”, op. cit., p. 5.

<sup>15</sup> SOMENZI, Carlo, “Crisi di spettacoli non crisi di teatro”, *Futurismo*. Roma: 07 Marzo 1933, nº 19, año II, p. 5.

<sup>16</sup> CAPALDO, Enzo, “Breve discorso sull’attuale Teatro di prosa”, op. cit., p. 5.

<sup>17</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il Teatro Totale Futurista”, *Futurismo*. Roma: 07 Marzo 1933, nº 19, año II, p. 5.

<sup>18</sup> MEZZETA, Enrica, *Il teatro futurista in teoria*, op.cit., pp. 101-106.





*El escenario fijo o giratorio de los teatros contemporáneos es bastante similar a un teatrillo infantil. Adaptado a las marionetas más que a los actores vivos, evoca siempre el hogar histórico de los castillos medievales o una jaula de los mirlos, aprisionado por el telón de fondo los bastidores laterales e ilusoriamente libre en su parte frontal.<sup>19</sup>*

La nueva relación entre escena y auditorio es el punto de partida del manifiesto de Marinetti. La propuesta arquitectónica trata de conseguir la percepción activa del espectador, hasta ese momento receptor pasivo del espectáculo, poniéndolo en movimiento y permitiéndole seleccionar, aproximarse, intervenir,... de manera que cada uno de los asistentes pueda participar en la creación de su propio espectáculo particular.

*Nosotros los futuristas hemos diseñado un teatro TOTAL con una arquitectura completamente original. Ha habido muchos intentos, pero han sido demasiado moderados e insuficientes para corregir la monotonía de la escena y la acción únicas. Se precisa coraje para liberar al espectador de su inmovilidad servil y sumisa y ponerlo en movimiento.<sup>20</sup>*

Marinetti, como principal representante de la vanguardia futurista y uno de los más activos autores de la Europa del momento, conocía de primera mano las experiencias que en el ámbito de la arquitectura teatral se estaban realizando en diferentes países europeos. Su propuesta supone un interesante, ambicioso y visionario posicionamiento respecto de esta investigación, tomando conceptos de algunas propuestas previas, para proponer un teatro multimedia, simultáneo, dinámico, móvil, mutable,... que buscaría la total implicación y participación de los asistentes.

En este proceso se emplearán los conceptos característicos del Futurismo de cara a conseguir la activación de la percepción del espectador: el dinamismo, la simultaneidad y la integración de la técnica moderna en el espectáculo. El *Teatro Totale Futurista* pretende convertirse en la transposición arquitectónica de los conceptos futuristas aplicados al diseño espacial y escénico, y plasmadas en los manifiestos de los años anteriores.<sup>21</sup>

El texto retoma el concepto de Teatro Total, formulado en la Bauhaus por Moholy-Nagy y popularizado mediante el proyecto de Walter Gropius, para generar un dispositivo arquitectónico-mecánico-adaptable capaz de estimular los sentidos de los espectadores y lograr su participación activa en la representación. Como característica particular destacada entre la extensa producción de Marinetti, este manifiesto no pretende establecer un simple planteamiento teórico, sino que se propone la definición arquitectónica del espacio y los mecanismos destinados construir este Teatro, en un escrito cargado de intenciones arquitectónico-proyectuales, a diferencia de la amplia mayoría de sus manifiestos que se mueven en un campo conceptual.

En la definición de este espacio encuentra el ámbito ideal en el que crear una síntesis integradora de las diferentes propuestas del Futurismo conformando un espacio sintético, abstracto, táctil, aéreo, dinámico, simultáneo, tecnológico, moderno, poliexpresivo, ... en el que se emplearán las más variadas y actuales técnicas expresivas, interaccionando de manera unitaria y coordinada, pero a la vez libre y autónoma.

Resulta especialmente interesante la posterior publicación del mismo manifiesto en el *Almanacco letterario Bompiani* ese mismo año, en la que, pese a que el texto del manifiesto continúa siendo el mismo, éste se acompaña de bocetos realizados por el propio Marinetti, tratando de definir la geometría y funcionamiento del *Teatro Totale Futurista*.

La materialización física del principio de simultaneidad encuentra una aplicación especialmente interesante en el *Teatro Totale Futurista*: partiendo de una escena circular central de 20 metros de diámetro, el espacio teatral se desarrolla en cinco anillos concéntricos.

*Hace veintitrés años, nosotros anunciamos las leyes de simultaneidad en el arte teatral que condenan el concepto de escena única y establecen que cada etapa de la vida tiene otros infinitos episodios contemporáneos contrastantes para favorecerlo y enriquecerlo de significado y dramatismo.*

*Nosotros hacemos circular a los espectadores en torno a varios escenarios circulares sobre los que se llevan a cabo simultáneamente acciones diversas, con una amplia graduación de intensidad, con una perfecta organización colaborativa de la cinematografía-radiofonía-teléfono-luz eléctrica-luz de neón-aeropintura-aeropoésia-tactilismo-humor-y perfume.<sup>22</sup>*

En el primero de ellos se encuentra la platea, en la que los espectadores cuentan con puestos individuales giratorios, entre los cuales se disponen otros once escenarios circulares de menor tamaño intercalados entre el público pero destacados a una altura de dos metros sobre la platea y con mecanismo que permitirían su elevación o descenso, de manera que pudiesen conectarse por debajo de la platea, permitiendo la movilidad de los actores a través de escaleras dispuestas a tal efecto. El siguiente anillo lo conforma una pasarela de 8 metros por la que los espectadores podrían moverse libremente, acercándose a los espacios de actuación y participando en ellos, mientras que el tercero lo conforma un foso inundable de cinco metros de ancho, destinado a ser incluido en la representación o para generar efectos singulares. Los dos últimos anillos corresponden a una escena anular de 10 metros de ancho y un pasillo perimetral de 5 metros que la

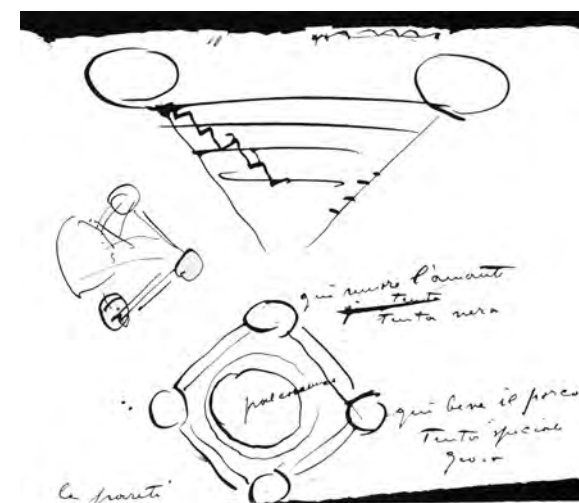


Fig.4.2.06a.

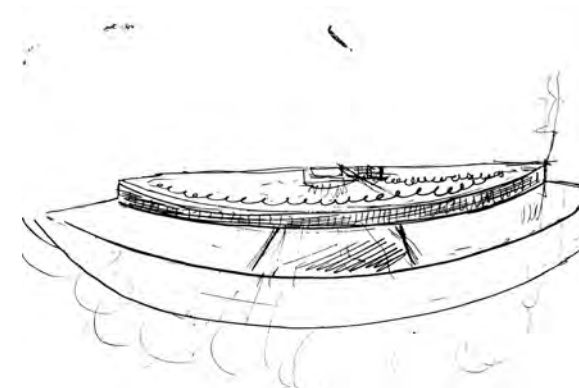


Fig.4.2.06b.

<sup>19</sup> MARINETTI, Filippo T., "Il Teatro Totale Futurista", op. cit., p.1.

<sup>20</sup> Ibídem.

<sup>21</sup> KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 89-90.

<sup>22</sup> MARINETTI, Filippo T., "Il Teatro Totale Futurista", op. cit., p.1.



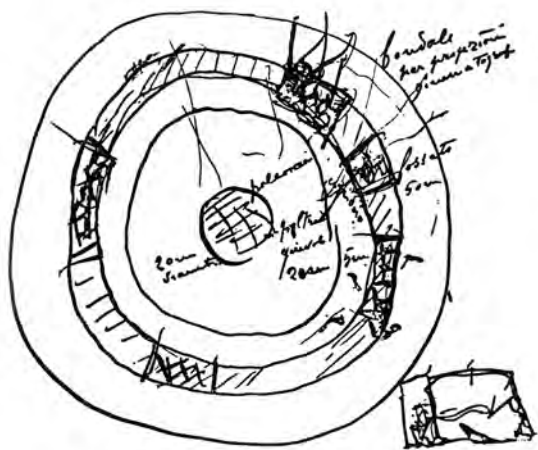


Fig. 4.2.10.

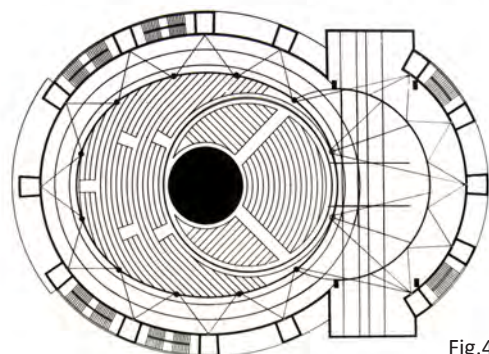


Fig. 4.2.11.

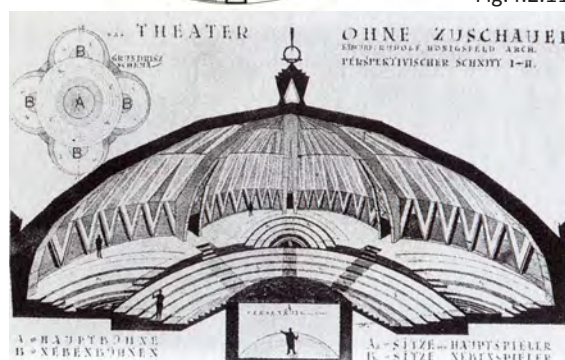


Fig. 4.2.12.

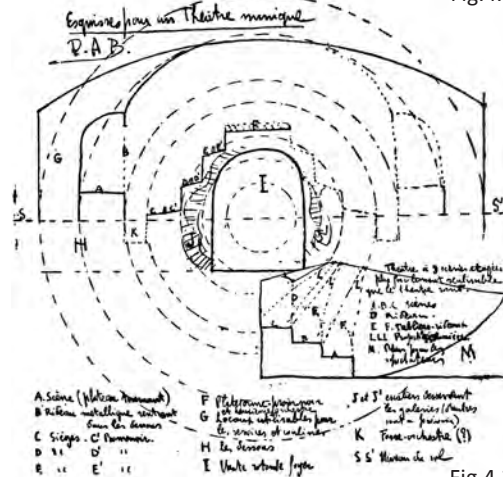


Fig. 4.2.13.

Fig. 4.2.10. Filippo T. Marinetti, *Teatro Totale Futurista*, 1933.

Fig. 4.2.11. Walter Gropius, *Teatro Total*, 1927.

Fig. 4.2.12. J. L. Moreno, *Stegreiftheater*, 1924.

Fig. 4.2.13. Pierre Albert-Birot, *Théâtre Nunique*, 1916.

Fig. 4.2.14. Enrico Prampolini, *Prospetto esterno per un teatro*, 1930.

separa de las paredes perimetrales ligeramente inclinadas en su parte baja para permitir la proyección de películas, imágenes, televisión,... ascendiendo hasta dar lugar a la cúpula del teatro, con un diámetro de doscientos metros en planta y 100 en su punto más alto.

El teatro de Marinetti no busca únicamente una percepción activa, sino que se trata de movilizar físicamente a los actores, permitiéndoles desplazarse durante la representación, acercándose a cualquiera de las representaciones simultáneas que podrían desarrollarse en su teatro total y participar de manera libre, autónoma y personal.

*El teatro construido con su masa ascensional según los principios del gran futurista Sant'Elia, padre de la nueva arquitectura, es circular con un diámetro de 200 metros. Un proscenio de dos metros de alto y 10 metros de ancho discurre circularmente a una distancia de 5 metros de las paredes internas ligeramente curvadas, que ofrecen numerosas pantallas móviles para las proyecciones cinematográficas y a las proyecciones de aeropintura, aeropoesía y televisión.*

*Bajo el proscenio circular se abre un foso que forma un gran anillo de agua que rodea la platea (mar o río, cascada, piscina, regatas, suicidio, efectos de vida submarina, multiplicación de los reflejos).*

*El centro de la platea contiene once escenarios circulares y sin bastidores, con altura de dos metros alrededor de los cuales cada espectador en su butaca-mesa giratoria se mueve siguiendo con sucesiones veloces las diversas acciones de los escenarios intercomunicados subterráneamente.*

*En la pasarela de 8 metros que recorre la longitud del foso alrededor de los once escenarios, los espectadores separados o en grupos pueden realizar viajes aventureros caprichosos participando de la acción náutica del foso o desapareciendo con ascensores especiales en los sótanos luminosos, refrescantes y amplios.(...)*

*El "crescendo" emocional de los diversos espectáculos culmina en el gran escenario circular central, sobre el que, a la altura máxima de 100 metros alcanza el zenit de la cúpula celestial del teatro, se produce el movimiento mecanizado del sol, la luna, las constelaciones y los aeroplanos con su humo de colores.<sup>23</sup>*

La descripción de Marinetti no se limita al espacio arquitectónico, sino que también trata de definir el uso y mecanismos disponibles en el teatro y que no se dirigen únicamente a la estimulación de la percepción, sino a la activación de los sentidos de los asistentes, tratando de sumergirlos en una experiencia sensorial total. En primer lugar, los asientos individuales de los espectadores son giratorios para permitirle focalizar la atención en cada una de las diversas acciones simultáneas que se desarrollan en el teatro. El puesto individual consta de un asiento y una mesa sobre la que se encuentran dispositivos mecánicos destinados a intensificar la percepción sensorial de los espectadores, más concretamente cintas táctiles, que ya habían formado parte del manifiesto del *Tactilismo* redactado por Marinetti en 1921, en un apartado específico destinado al Teatro Táctil:

*Tendremos salas dispuestas para el tactilismo. Espectadores sentados apoyan sus manos sobre cintas táctiles que producen sensaciones a ritmos diferentes. También podrán disponerse estas cintas en pequeñas ruedas giratorias, acompañadas de luz y música.<sup>24</sup>*

Sobre la escena central se situaría un dispositivo multimedia que contará con odorizadores que vaporizarán fragancias eliminadas a conveniencia por aspiradores diseñados a tal efecto, sistemas de megafonía y radio, circuitos de televisión, equipos de iluminación focalizada y coloreada en función de las necesidades de la representación, proyecciones de imágenes y películas sobre la cúpula o los diversos espacios escénicos,... En resumen, una multitud de dispositivos mecánicos destinados a intensificar la acción en el interior del *Teatro Totale Futurista* mientras se despliegan simultáneamente acciones de aeropoesía, espectáculos acuáticos, danza futurista, representaciones de teatro aéreo, síntesis teatrales,... tratando de conseguir la total activación sensorial de los participantes.<sup>25</sup>

Los espectadores podrán moverse libremente dentro de este espacio, comunicándose o participando de las acciones escénicas mediante radio-teléfonos dispuestos a tal efecto y descendiendo al piso inferior en el que se encuentran los servicios generales y el bar, cuando quieran abandonar la representación o tomarse un descanso.<sup>26</sup>

*Los espectadores tras haber visto la representación de los actores, recitando con la velocidad propia de un radio-teléfono, pueden volver a su butaca-mesa giratoria adquiriendo la forma de tropas dispersas sobre la que, al alcance de la mano, se encuentra la cinta táctil veloz, generando sensaciones inesperadas, corregidas o acentuadas por un teclado de esencias cuyos olores son neutralizados por medio de aspiradores especiales. El espectador disfruta, por ejemplo, de una fantástica borrachera de estudiantes a seis metros, la gracia idílica de muchos besos en la oscuridad a la derecha, una risa furibunda de los cónyuges celosos a 50 metros, el rescate de un suicida obstinado 10 metros por debajo de él, la aeropintura de una batalla aérea de Enrico Prampolini sobre la alta pared de enfrente, mientras el huracán de colores de una fiesta de Depero le obliga a volverse completamente invadido por la formación triangulada de un escuadrón de Tato proveniente de la pantalla izquierda. La orquesta y el coro invisibles lanzando de vez en cuando música sintética desde el suelo. Silencios oportunos de siete u ocho segundos permiten la necesaria reordenación de la fantasía agitada del espectador.(...)*

*De esta forma el globo rojo enorme de un magnífico sol a la aurora impacta, por ejemplo, con sus rayos sobre los espectadores, después, si es necesario, se convierte en una puesta de sol de color bermellón y un poco helado por el naciente claro*

de luna artificial, mezclándose con la perspectiva de la calle populosa de una ciudad americana transmitida por televisión. El realismo en primer plano de una película de caza mayor con sus disparos se continúa con la abstracción pura proyectada de una aeropintura de Balla, Benedetta, Dottori o de Fillia. El espectador disfruta inmerso en una atmósfera luminosa concordante o contrastante. La unidad que domina las acciones simultáneas de los diversos escenarios, de las pantallas y de las órbitas celestes se rompe por la intervención del sistema de comunicaciones entre los escenarios obteniendo así nuevos efectos trágicos o humorísticos en el drama general aeropictórico y en el drama terrestre, marino, fluvial o en un lago.<sup>27</sup>

También alguno de los bocetos realizados por Marinetti para el *Teatro Totale Futurista*, incorporan descripciones de posibles representaciones, sensaciones, efectos técnicos y sus distribuciones espaciales, tratando de aclarar el complejo funcionamiento de la acción múltiple simultánea. Günter Berghaus realiza en su libro *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*<sup>28</sup> una interesante descripción de una posible representación, en la que se entremezclan escenas simultáneas con tramas entrelazadas, salpicadas por la acción de los medios técnicos que refuerzan e intensifican la acción escénica:

*Por ejemplo: una de las escenas representa un casino, donde un capitalista arruina a un viejo aristócrata en la ruleta, mientras, en otro escenario, su mujer está teniendo una aventura con el hijo del aristócrata. Una tercera escena muestra la joven novia del aristócrata suicidándose y una cuarta representa un encuentro general de trabajadores de una fábrica votando por la expropiación a su empresario. Eventos simultáneos de guerra en Japón y Rusia se proyectan en las pantallas, mientras en las calles anarquistas estaban vituperando al pueblo a la rebelión. Un complejo diseño de iluminación resalta las escenas y simultáneamente sumerge a los espectadores en colores sincronizados. El acompañamiento musical lo realiza una orquesta escondida. La unidad que domina la acción múltiple es interrumpida ocasionalmente por averías del sistema de comunicaciones, provocando así reacciones improvisadas por la audiencia y alcanzando inesperados efectos humorísticos o trágicos en el espectáculo.*

El manifiesto del *Teatro Totale Futurista*, simplemente era el punto de partida de un proyecto que contaría con un conservatorio, escuela de directores, actores y técnicos teatrales, que se pretendía construir en Milán como reflejan algunas notas manuscritas del propio Marinetti:

*Se ha fundado una sociedad para la construcción del gran teatro futurista en Milán con un desembolso capital de 500.000 liras.*<sup>29</sup>

Sin embargo tampoco esta iniciativa llegó a materializarse y el manifiesto pasó a engrosar la lista de los proyectos utópicos futuristas, dejando sin resolver muchas incógnitas acerca de su geometría y funcionamiento. A pesar de la detallada descripción realizada por Marinetti y los bocetos incluidos posteriormente, la definición espacial, funcional y técnica resulta excesivamente esquemática e incompleta, al limitarse la documentación gráfica a esquemas en planta, que ayudan a comprender la distribución espacial del teatro, pero resultan insuficientes para definir en detalle el espacio propuesto. En este sentido resulta muy interesante la aportación del profesor Gaetano Oliva que realizó una serie de más de diez dibujos tratando de completar la planimetría del teatro y dar forma al espacio interior resultante<sup>30</sup>. En cuanto a la formalización exterior del teatro, resultan interesante la hipótesis de una posible vinculación<sup>31</sup> entre el proyecto de Marinetti y un dibujo de Enrico Prampolini, conservado en el archivo del Palazzo delle Esposizioni de Roma, titulado *Proyecto para el exterior de un teatro* realizado en 1930 como proyecto para la Exposición Universal de Chicago, en el que un gran espacio cupulado da cabida al teatro apoyado sobre un paralelepípedo estriado. La posible correspondencia entre ambos dibujos permitiría el trazado completo de un espacio teatral, aunque se trate de una simple hipótesis sin un sustento documental que permita profundizar en la vinculación entre ambos.

El espacio propuesto por Marinetti pretendía convertirse en una síntesis integradora de todas las aspiraciones futuristas, recogidas en los manifiestos dedicados a la escena desde el nacimiento del movimiento<sup>32</sup>:

*(sintético polisensorial simultáneo poliescénico aeropictórico aeropoético cinematográfico radiofónico olfativo táctil sonoro).*<sup>33</sup>

Como elemento arquitectónico, el proyecto del líder del Futurismo tiene un doble interés: por un lado en la línea anti-historicista e innovadora de los futuristas, supone una crítica reformadora dirigida a la estructura teatral establecida en la época, siguiendo la línea de las primeras *serate* y manifiestos futuristas dedicados al ámbito teatral; por otra parte la propuesta propone una arquitectura que recoge aspectos de muchos otros proyectos de la arquitectura teatral de vanguardia, mezcladas e intensificadas mediante la aportación futurista.

*El Teatro Totale puede así sintetizar todas la fuerzas del futurismo mundial, con creaciones típicas del dinamismo plástico, dando hoy en la Mostra della Rivoluzione un típico carácter futurista a la vida turbulenta de los grandes centros americanos, de las bellas aeropinturas y aeropoesías lanzadas en estos días en el fuerte, polícromo y sorprendente diario “Futurismo” de Mino Somenzi a la divertida explosión del espectador futurista.*<sup>34</sup>

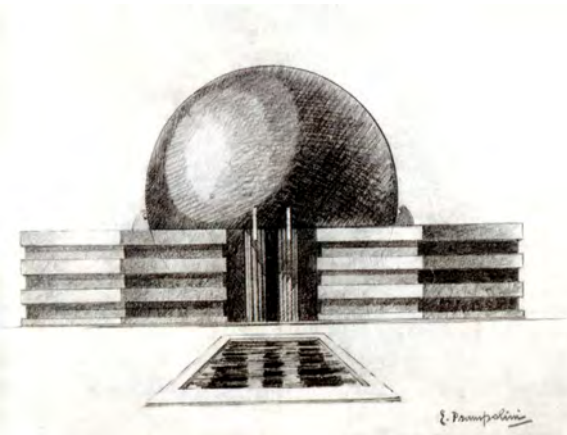


Fig.4.2.14.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> MARINETTI, Filippo T., “Manifiesto del Tactilismo”, 11 Enero 1921, en KIRBY, Michael y KIRBY, Victoria N., *Futurist Performance*, op. cit., pp. 148-149

<sup>25</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 539-541.

<sup>26</sup> KONEFFKE, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte...*, op. cit., p. 162.

<sup>27</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il Teatro Totale Futurista”, op. cit., p.1.

<sup>28</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 539-541.

<sup>29</sup> MARINETTI, Filippo T., nota manuscrita, en BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 539-541.

<sup>30</sup> MEZZETA, Enrica, *Il teatro futurista in teoria*, op.cit., pp. 121-136.

<sup>31</sup> REFERENCIA

<sup>32</sup> El *Teatro Totale Futurista* supone la materialización arquitectónica del manifiesto que el propio Marinetti había publicado en la revista *Noi*, dirigida por Prampolini, en marzo de 1924, “Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro anti-psicologico astratto, di puri elementi e il teatro tattile”.

<sup>33</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il Teatro Totale Futurista”, op. cit., p.1.

<sup>34</sup> Ibidem.



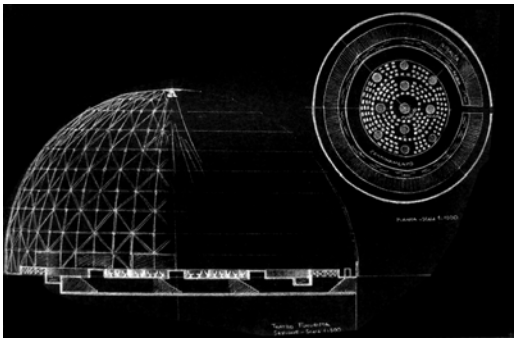


Fig.4.2.15.

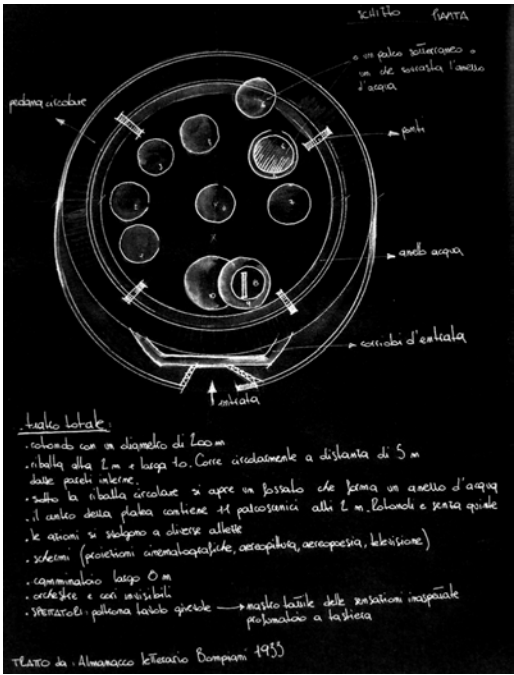


Fig.4.2.16.

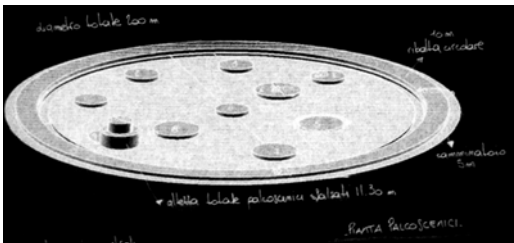


Fig.4.2.17.

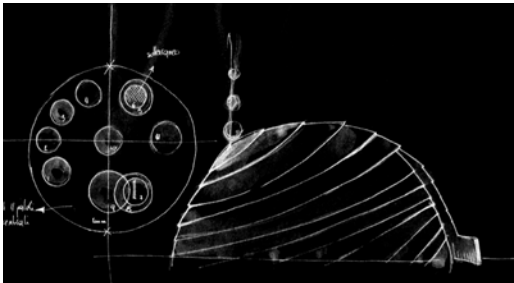


Fig.4.2.18.

Fig.4.2.15/16/17/18/19/20/21/22/23. Gaetano Oliva, *Interpretación del Teatro Total Futurista de Filippo Tommaso Marinetti*, 2006.

Fig.4.2.24. Cesare Augusto Poggi, *Teatro para visiones dinámicas*, 1933.

Fig.4.2.25a/b. Enrico Prampolini, *Teatro-Uovo all'E'42*, 1940-41.

MARINETTI F.T., “IL TEATRO TOTALE FUTURISTA”, *Futurismo*, a. II, n.19, Roma, 15/01/1933, p. 1.

El escenario fijo o giratorio de los teatros contemporáneos es bastante similar a un teatrillo infantil. Más adaptado a las marionetas que a los actores vivos, evoca siempre el hogar histórico de los castillos medievales o una jaula de los mirlos, aprisionado por el telón de fondo y por los bastidores laterales e ilusoriamente libre en su parte frontal.

Nosotros los futuristas hemos ideado un teatro TOTAL con una arquitectura completamente original.

Ha habido muchos intentos pero han sido demasiado moderados e insuficientes para corregir la monotonía de la escena y la acción únicas. Se precisa coraje para liberar al espectador de su inmovilidad servil y sumisa y ponerlo en movimiento.

Hace veintitrés años, nosotros anunciamos las leyes de simultaneidad en el arte teatral que condenan el concepto de escena única y establecen que cada etapa de la vida tiene otros infinitos episodios contemporáneos contrastantes o concordante y favorables para enriquecerlo de significado y dramatismo.

Nosotros hacemos circular a los espectadores en torno a varios escenarios circulares sobre los que se llevan a cabo simultáneamente acciones diversas, con una amplia graduación de intensidad, con una perfecta organización colaborativa de la cinematografía-radiofonía-teléfono-luz eléctrica-luz de neón-aeropintura-aeropoesía-tactilismo-humor-y fragancias.

ARQUITECTURA Y FUNCIONAMIENTO DEL TEATRO TOTAL.

(sintético polisensorial simultáneo poliescénico aeropictórico aeropoético cinematográfico radiofónico olfativo táctil sonoro).

El teatro construido con su masa ascensional según los principios del gran futurista Sant'Elia, padre de la nueva arquitectura, es circular con un diámetro de 200 metros. Un prosenio de dos metros de alto y 10 metros de ancho discurre circularmente a una distancia de 5 metros de las paredes internas ligeramente curvadas, que ofrecen numerosas pantallas móviles para las proyecciones cinematográficas y a las proyecciones de aeropintura, aeropoesía y televisión.

Bajo el prosenio circular se abre un foso que forma un gran anillo de agua que rodea la platea (mar o río, cascada, piscina, regatas, suicidio, efectos de vida submarina, multiplicación de los reflejos).

El centro de la platea contiene once escenarios circulares, sin bastidores y con dos metros de altura, alrededor de los que, los espectadores, en su butaca-mesa giratoria se mueven siguiendo sucesivamente veloz las diversas acciones de los escenarios intercomunicados subterráneamente.

En la pasarela de 8 metros que recorre la longitud del foso alrededor de los once escenarios, los espectadores separados o en grupos pueden realizar viajes aventureros caprichosos, participando de la acción náutica del foso o desapareciendo con ascensores especiales en los sótanos luminosos, refrescantes y amplios.

Los espectadores tras haber visto la representación de los actores, recitando velozmente con su radio-teléfono, toman la forma de tropas dispersas para volver a su butaca-mesa giratoria sobre la que, al alcance de la mano, se encuentra la veloz cinta táctil de sensaciones inesperadas, corregidas o acentuadas por un teclado de esencias cuyos olores son neutralizados por medio de aspiradores especiales.

El espectador disfruta, por ejemplo, una fantástica borrachera de estudiantes a seis metros, la gracia idílica de muchos besos en la oscuridad a la derecha, una risa furibunda de cónyuges celosos a 50 metros, el rescate de un suicida obstinado 10 metros por debajo de él, la aeropintura de una batalla aérea de Enrico Prampolini sobre la alta pared de enfrente, mientras el huracán de colores de una fiesta de Depero le obliga a volverse completamente invadido por la formación triangulada de un escuadrón de Tato proveniente de la pantalla izquierda. La orquesta y el coro invisibles lanzan de vez en cuando música sintética desde el suelo. Silencios oportunos de siete u ocho segundos permiten la necesaria reordenación de la fantasía agitada del espectador.

El “crescendo” emocional de los diversos espectáculos culmina en el gran escenario circular central, sobre el que, a la altura máxima de cien metros alcanzados en el zenit de la cúpula celestial del teatro, se produce el movimiento mecanizado del sol, la luna, las constelaciones y los aeroplanos con su humo de colores.

De esta forma el globo rojo enorme de un magnífico sol a la aurora impacta, por ejemplo, con sus rayos a los espectadores, después, si es necesario, se convierte en una puesta de sol de color bermellón y un poco helado por el naciente claro de luna artificial, mezclándose con la perspectiva de la calle populosa de una ciudad americana transmitida por televisión. El realismo en primer plano de una película de caza mayor con sus disparos, se continúa con la abstracción pura proyectada de una aeropintura de Balla, Benedetta, Dottori o de Fillia. El espectador disfruta inmerso en una atmósfera luminosa concordante o contrastante.

La unidad que domina las acciones simultáneas de los diversos escenarios, de las pantallas y de las órbitas celestes se rompe por la intervención del sistema de comunicaciones entre los escenarios, obteniendo así nuevos efectos trágicos o humorísticos en el drama general aeropictórico y en el drama terrestre, marino, fluvial o en un lago.

El Teatro Total puede así sintetizar todas la fuerzas del futurismo mundial, las típicas creaciones de dinamismo plástico que dan hoy en la Mostra della Rivoluzione un típico carácter futurista a la vida turbulenta de los grandes centros americanos, las bellas aeropinturas y aeropoesías lanzadas en estos días en el fuerte, policromo y sorprendente diario *Futurismo* de Mino Somenzi a la divertida explosión del espectador futurista.

El pasado no existe, el aburrimiento milenario ha sido vencido, viva el Teatro Total.

F.T. MARINETTI

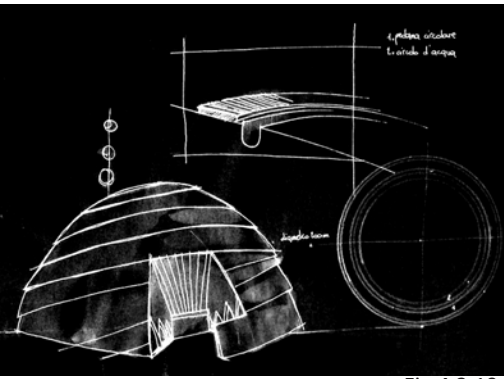


Fig.4.2.19.

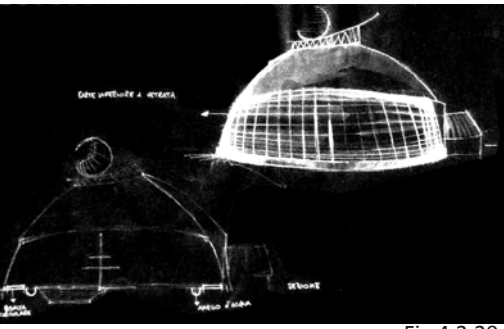


Fig.4.2.20.



Fig.4.2.21.



Fig.4.2.22.

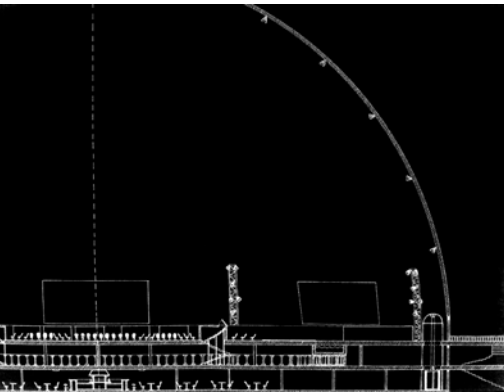


Fig.4.2.23.

Esta última cuestión resulta especialmente interesante para la presente investigación. Marinetti, como principal representante de la vanguardia futurista y uno de los más activos autores de la Europa del momento, conocía de primera mano las experiencias que en el ámbito de la arquitectura teatral se estaban realizando en Europa. La formulación del *Teatro Totale Futurista* supone un posicionamiento futurista frente a esta investigación. El proyecto de Marinetti parte del concepto de escena múltiple propuesto en el proyecto del *Stegreiftheater* de J. L. Moreno; concibe y propone una Total, referente a la inmersión sensorial activa de los espectadores en un espectáculo multimedia, formulada en el seno de la Bauhaus por Moholy-Nagy y materializada Walter Gropius en su proyecto teatral para Erwin Piscator; la escena circundante anular nos remite a las propuestas del *Rundtheater* de Oskar Strnad y el *Teatro Nunique* de Pierre Albert-Birot; el uso del espacio vincula al proyecto con la arquitectura teatral de Meyerhold, entre otras referencias posibles que podría suscitar el proyecto.

El *Teatro Totale Futurista* de Marinetti pretende evocar una “síntesis del mundo”<sup>35</sup> mediante la percepción múltiple, dinámica y conjunta a través de todos los sentidos de los asistentes, proponiendo una percepción total simultánea creada por el dispositivo multimedia mecánico creado por Marinetti.

*El pasado no existe, el aburrimiento milenario ha sido vencido, viva el Teatro Total.*<sup>36</sup>

El proyecto de Marinetti no obtuvo la atención ni repercusión esperada y apenas tuvo continuidad en posteriores manifestos del propio autor o de otros miembros futuristas. En este sentido cabe destacar una serie de dibujos realizados por el miembro del grupo futurista florentino Cesare Augusto Poggi para la Mostra di Scenografia e Scenotecnica de Florencia de 1933 bajo el título *Teatro a forma caratteristica a casa armonica di mandolino in struttura metallica a guscio*<sup>37</sup>. Los dibujos muestran un espacio generado en torno a una escena circular central en torno a la que se eleva un anfiteatro inclinado hasta conformar un espacio único oval de enormes dimensiones, iluminado por un lucernario ovoidal abierto en la piel continúa el edificio. Los bocetos no ofrecen detalles de las características y funcionamiento del edificio, pese a que se supone que contaría con un uso intenso de medios técnicos y mecánicos por el título de algunos de los dibujos como la perspectiva interior titulada *Teatro para visiones dinámicas* y la apuesta por una arquitectura industrializada, aerodinámica y mecánica que el propio Poggi promovió a través de su manifiesto *Architettura Futurista*<sup>38</sup> publicado en Enero de ese mismo año. Años más tarde Enrico Prampolini realizó un proyecto teatral dentro de los estudios de arquitectura polimaterica que realizó para el E42. El *Teatro-Uovo*, teatro huevo, resulta ser una versión evolucionada del proyecto teatral que había iniciado en los años treinta y que se comentó anteriormente: el pesado basamento se transforma en la reelaboración de 1940 en una lámina ligeramente curvada simulando reaccionar al peso del auditorio huevo. La sección del volumen muestra un espacio único para la escena y un pequeño graderío inclinado, rodeado por una rampa-pasarela perimetral parece indicar la posibilidad de que la escena se desarrolle en torno al auditorio y en altura. Un haz de luz proveniente de la parte superior del volumen sirve para indicar la posible incidencia lumínica de luz natural exterior, como de sistemas de proyecciones lumínicas, cromáticas o de películas que podrían incidir sobre la escena. Resulta innegable el valor de este sugerente espacio teatral pero, a la vez, el proyecto no introduce ninguna novedad y queda lejos de las propuestas maquinistas que el propio Prampolini había realizado en los años veinte, e incluso lejos de las propuestas sintéticas y totales de Marinetti o Poggi, frente a las cuales el interés de la propuesta de Prampolini queda reducida, a mi entender, a una sugerente propuesta estética y formal.

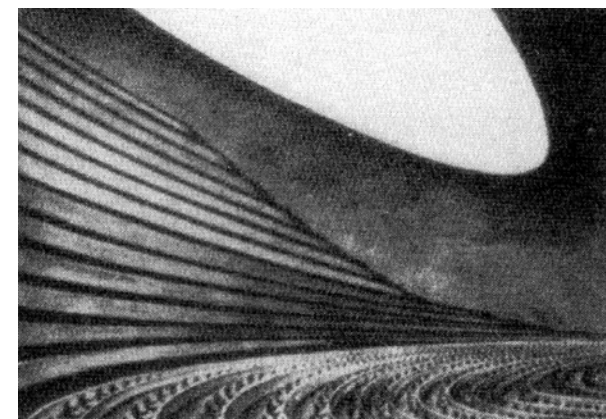


Fig.4.2.24.

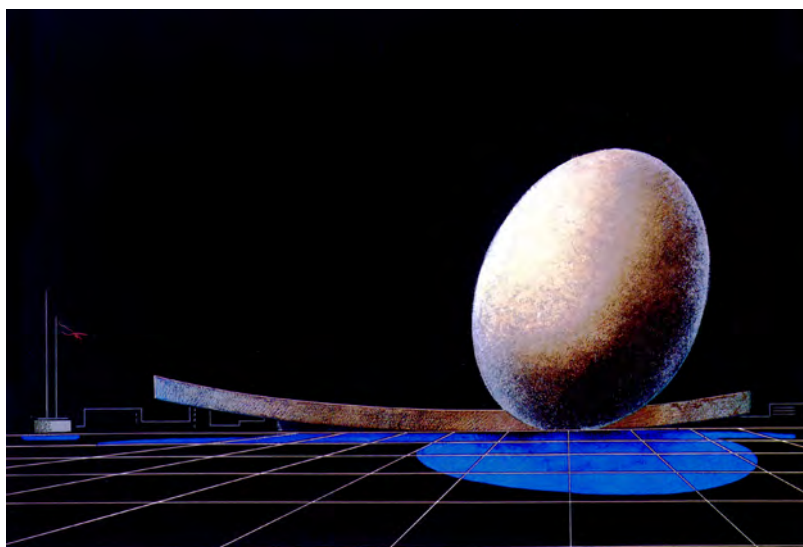


Fig.4.2.25a.



Fig.4.2.25b.

<sup>35</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 539-541.

<sup>36</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il Teatro Totale Futurista”, op. cit., p.1.

<sup>37</sup> MANCEBO ROCA, Juan A., *Architettura Futurista*, Madrid: Editorial Síntesis, 2008, pp. 314-315.

<sup>38</sup> POGGI, Cesare A., “Architettura Futurista”, Florencia, 30 Enero 1933, en CRISPOLTI, Enrico, *Attraverso l’Architettura Futurista*, Modena: Galleria Fonte d’Abisso Edizioni, 1984, pp. 108-111.





Fig.4.3.01. Xanti Schawinski, 1934-XII.

Fig.4.3.01.

## 4.3

### Teatro de Masas Fascista

Consolidación del Estado Soviético: De la NEP a los Planes Quinquenales

#### 3.3.1. EL TEATRO DE MASAS FASCISTA

*Mussolini y el teatro para 20.000 espectadores*

*No a nuevos teatros (...). Este es el error habitual materialista-positivista de pensar que un nuevo edificio moderno salvará al teatro. Esta es la confusión interminable entre lo extrínseco y lo intrínseco con lo que el Fascismo no debería entretenerse más. Las creaciones de los autores serán lo que salvará al teatro, atrayendo de nuevo a las audiencias, no la magia técnica de los ingenieros teatrales (...) No es el momento adecuado, ni psicológicamente ni económicamente hablando, para construir nuevos teatros, cuando los viejos y los nuevos teatros están vacíos.*

*Benito Mussolini, 27 de Mayo de 1932.<sup>1</sup>*

Cuando parecía que esta intervención de Mussolini había cerrado el debate acerca de la construcción de un Teatro Nacional, la cuestión fue retomada por el propio líder Fascista el siguiente año. Si en 1932 Mussolini sostenía que la crisis del teatro requería nuevas obras dramáticas que atrajesen de nuevo al público a los teatros, en 1933 su opinión cambió radicalmente. El 28 de Abril de ese año, en el Teatro Argentina de Roma, durante los actos de conmemoración del cincuenta aniversario de la Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE), pronunció el discurso que supuso el impulso definitivo de cara a la creación del Teatro De Masas Fascista. Mussolini demanda soluciones “espirituales” y “materiales” para la superación de la crisis del teatro, que continúa siendo un medio de gran valor artístico y, a la vez, político, y que no debe vincular la pérdida de audiencia a la creciente popularidad del cine y los espectáculos deportivos, sino a problemas estructurales propios.

Por una parte, las soluciones “espirituales” hacen referencia a la necesidad de que los dramaturgos italianos creen obras capaces de atraer de nuevo a las masas de público. En este sentido debe notarse una sustancial diferencia entre la política cultural fascista y la de otros estados totalitarios. El Régimen Fascista no pretende la creación de obras de propaganda política controlada, sino que sean capaces de ser “intérpretes” de la realidad de su tiempo y aprehender y plasmar en sus obras el espíritu de la época fascista. Los reiterados esfuerzos en este sentido de los autores y del Régimen para incentivar la aparición de un repertorio teatral fascista no habían dado sus frutos y, quizás debido a ello, la solución propuesta por *il Duce*, habría ampliado su ámbito.

*El Estado no puede crear su propia literatura. Pero puede y debe tutelar a los autores y, sobre todo, honrar el ingenio, promover su éxito. (...)*

*¡Basta ya del notorio “triángulo” amoroso que nos ha obsesionado hasta el día de hoy! Todas las configuraciones triangulares están ya agotadas. Encuentren una expresión dramática para las pasiones colectivas y verán los teatros atestados.*

*La crisis del teatro no podrá resolverse sin no se resuelve este problema.<sup>2</sup>*

La novedad se encuentra en el denominado el ámbito “material”, con el que se refiere a la construcción de un nuevo equipamiento arquitectónico, reflejo de la nueva era fascista y destinado a la representación del nuevo repertorio. En este contexto Mussolini acuñó el término que sería el objeto de la investigación teatral de los próximos años en Italia, “*Teatro di massa*”.

*He oído hacer referencia a la crisis del teatro. Esta crisis es real, pero no puede ser atribuida al éxito del cine. Debe ser considerada desde una perspectiva dual, a la vez espiritual y material. El aspecto espiritual concierne a los autores, el aspecto material al número de asientos. Ha llegado el momento de preparar el teatro de masas, un teatro capaz de acomodar 15.000 o 20.000 personas. La Scala era adecuada hace un siglo, cuando la población total de Milán era de 180.000 habitantes. No lo es hoy, cuando la población ha llegado a un millón.*

*La escasez de asientos crea la necesidad de precios elevados, lo que mantiene a las multitudes alejadas. Pero los teatros, que, según bajo mi punto de vista, poseen una mayor eficacia educativa que los cines, deben ser diseñados con la gente en mente, así como las obras dramáticas han de tener la capacidad que la gente demanda. Deben remover las grandes pasiones colectivas, estar inspirados por un sentido intenso y profundo de humanidad, y deben traer a la escena lo que realmente cuenta en la vida del espíritu y en los asuntos humanos.<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> THOMPSON, Doug, “The Organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925-1943”, en BERGHAUS, Günter (ed.), *Fascism and Theatre...*, op. cit., pp. 94-112.

<sup>2</sup> MUSSOLINI, Benito, “Discorso per il cinquantenario della Società Italiana degli Autori Ed Editori”, *Quadrante*. Milán: Junio 1933, nº2, pp. 1-2.

<sup>3</sup> Ibidem.



Las instalaciones teatrales existentes en Italia, correspondían a una realidad social que había sufrido un brusco cambio con el cambio de siglo y la Primera Guerra Mundial. Las ciudades habían multiplicado su tamaño y apariencia, mientras los teatros seguían ofreciendo un reducido número de asientos, lo que hacía que los precios fuesen elevados y alejasen a las masas, reduciendo su ámbito de influencia a las clases privilegiadas, a las que sí se adaptaba la estructura espacial obsoleta de las instalaciones teatrales. La afirmación de Mussolini parte de un planteamiento matemático simple centrado en el ejemplo de Milán, quizás la ciudad con una actividad teatral más intensa. Si la ciudad ha multiplicado por diez su tamaño y número de habitantes, lo mismo habrán de hacer las instalaciones teatrales, pasando de las 2.000 localidades que ofrece el teatro de la *Scala* a las 20.000 que demanda *il Duce*.

Esta intención explícita de convertir al teatro en un medio de masas, encuentra su origen en la publicación del escritor francés Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* escrito en 1903 y publicado diez años después. En ella se apostaba por la democratización del teatro, concebido como un medio popular a través del cual expandir el espíritu de la Revolución Francesa y educar al nuevo hombre moderno. Este libro y sus artículos publicados en la *Revue d'Art Dramatique*, tuvieron una gran repercusión en la Europa de principios de siglo y fueron el origen de la creación de instituciones teatrales como la *Volksbühne* o la *Grosses Schauspielhaus* berlinesas:

*Solo hay una condición necesaria para la creación de un nuevo teatro, que escena y auditorio estén abiertas a las masas, siendo capaces de alojar al pueblo y de realizar acciones para el pueblo. (...) El pueblo ha sido conquistado gradualmente por la clase burguesa, penetrada por sus pensamientos y ahora pretende imitarla. ¡Si anhelamos un arte popular, empecemos creando un pueblo!*<sup>4</sup>

La iniciativa de Mussolini retomaba el planteamiento de Rolland y “salgan a la búsqueda de las masas”<sup>5</sup> se convirtió en la consigna del nuevo teatro fascista. Sin embargo Mussolini no realizó un programa detallado y no llegó a precisar sus afirmaciones más allá de este discurso, lo que abrió un período de intenso debate y especulaciones en Italia, seguido con atención desde todas partes de Europa. El proyecto del Teatro de Masas Fascista, no limitaba sus pretensiones a la democratización del arte y espacio teatrales, sino que, en un plano simbólico o, empleando el término de Mussolini, “espiritual”, pretendía retomar los eventos de masas multitudinarios de la Roma Clásica, cuyos lazos con el presente querían reforzarse. En este sentido el referente arquitectónico directo de la demanda de Mussolini, eran los anfiteatros y teatros griegos y romanos, como el caso del Anfiteatro de Verona, adaptada para representaciones teatrales estivales y capaz de acoger tras su remodelación de 1930 a los 20.000 espectadores que se pretendían alojar en el Teatro de Masas Fascista.

### 3.3.2. QUADRANTE

*El debate sobre el teatro de masas*

El discurso de Mussolini en el Teatro Argentina abrió un intenso debate en Italia y dio lugar a múltiples interpretaciones. El discurso del *Duce* era ambiguo en cuanto a sus intenciones finales y el propio concepto enunciado variaba en función de la intención de su uso: *teatro para 20.000, teatro de masas, teatro para la masa, teatro de masas para masas,...*

Su consecuencia inmediata fue la vuelta a la cuestión de la conveniencia de los teatros de gran escala y la necesidad de la fundación de un Teatro Nacional Fascista. Prácticamente todos los estamentos artísticos reaccionaron de una manera u otra a su llamada, sintiéndose receptores de su mensaje. Arquitectos, ingenieros, poetas, dramaturgos, escenógrafos,... las respuestas llegaron desde ámbitos muy dispares, situándose dentro de los límites *material o espiritual* del concepto propuesto por Mussolini.<sup>6</sup>

La primera de las respuestas al aspecto material del llamamiento de Mussolini se produjo en las páginas del diario *Il Tevere* fundado y dirigido por el abogado y periodista Telesio Interlandi por encargo directo del Duce en 1924. Esta publicación de corte fascista, mostró siempre su apoyo y se convirtió en un destacado medio de expresión del Régimen Fascista junto a *Il Popolo d'Italia*. *Il Tevere* tenía una línea editorial más radical y beligerante, además de una mayor libertad de acción que le permitía atacar a los propios cargos fascistas, a excepción, claro está de Mussolini, promotor y defensor de la publicación, que contó con apoyo económico prácticamente constante del *Partito Nazionale Fascista* (PNF).<sup>7</sup>

Fue el propio Interlandi el autor de la primera respuesta oficial a la petición de Mussolini de un Teatro de Masas Fascista y lo hizo en las páginas del periódico que él mismo dirigía. Pese a carecer de cualquier tipo de vinculación con la arquitectura y contar con una escasa experiencia en el ámbito teatral<sup>8</sup>, realizó una significativa aportación al teatro de

20.000 de Mussolini. Apenas dos meses después del discurso de Mussolini en su artículo *Domani nuovo spettacolo: Un teatro di masse* comenzaba cuestionando las desfasadas instalaciones teatrales italianas de la época, causantes para él de la crisis del teatro de la época. Este escrito continuaba la polémica que él mismo y Vitaliano Brancati habían lanzado unos meses antes en el artículo *Teatros contra el Teatro*<sup>9</sup>:

*Nuestros teatros se encuentran vis-à-vis con las necesidades modernas. Toda la furia innovadora de los arquitectos que quieren que vivamos en casas similares a clínicas se detienen, como hechizados, en el umbral del teatro; es como si el teatro fuese una reliquia que está prohibido tocar, incluso para efectuar una reestructuración más racional.*<sup>10</sup>

Tomando como referencias las edificaciones de masas de la Roma clásica, concretamente en los circos y anfiteatros y, a la vez, los modernos estados deportivos contemporáneos, Interlandi dispuso el área escénica en el centro de un gran espacio rodeado en todo su perímetro por un graderío inclinado, al que se accede a través de tres corredores dispuestos a pie de pista, en mitad del auditorio y en su parte superior. La forma del área escénica rectangular con dos semicircunferencias en sus extremos determina la forma global del diseño de Interlandi y un pequeño foso perimetral la separa de la parte baja del graderío, a la misma cota que la escena.

*La escena ya no se encontrará más en el fondo del espacio, sino en el centro. Se convierte en el “punto focal” de la atención visual y acústica, como lo hace el ring de boxeo o el campo de fútbol.*<sup>11</sup>

La semejanza con los estadios deportivos no se limitaba a una cuestión formal, sino también simbólica y funcional: el graderío continuo no contempla áreas diferenciadas por clases y elimina la visión unidireccional frontal de los teatro a la italiana, siendo la acción escénica perceptible desde diferentes ángulos y posiciones, dando lugar a una representación tridimensional. Se suponía que esta disposición permitiría que los precios del espectáculo fuesen lo suficientemente bajos como para permitir el acceso de los diferentes estratos de la población italiana al teatro, en unas condiciones similares de visibilidad y acústica. El auditorio se estructuraba para reflejar la nueva realidad de la era de masas fascista.

*No habrá variaciones en los tipos de asiento; ni tampoco entre asientos de sol y sombra. Todo el mundo encuentra su lugar en el sol de la luz eléctrica. (...) Las distinciones de precio se harán en función de la distancia de los asientos a la escena, pero serán leves, como las diferencias de visibilidad y acústica.*<sup>12</sup>

El espacio se cubriría con una gran cúpula de estructura metálica en la que se incluye un moderno sistema de iluminación eléctrica que cumpliría con las necesidades del espacio y el espectáculo. En cuanto a la iluminación natural, Interlandi no precisa claramente su incidencia y las aperturas precisas para ello, pero en la sección en el perímetro superior del auditorio establece una serie de vanos que encuentran su correspondiente hueco en fachada, algo que parece ocurrir también en los vomitorios inferiores, por lo que el espacio podría permitir el acceso de iluminación natural, si bien, no se precisa esta situación en ningún momento. La escena está dotada de maquinaria hidráulica que permite el movimiento de la plataforma escénica para permitir los cambios de escenografía, e incluso, que en los descansos el público pudiese invadir esta área escénica, tal y como ocurría en el Teatro Meyerhold, pudiendo, el público, congregarse y moverse libremente en este área<sup>13</sup>.

Aunque *Il Tevere* publicó la primera respuesta “material”, el debate acerca del Teatro de Masas Fascista, encontró varios medios de difusión, si bien, entre ellos la más activa fue la revista milanesa *Quadrante*, editada y dirigida por Massimo Bontempelli y Pietro Maria Bardi.

*Quadrante* se presentó como una publicación mensual de temática cultural general (“arte, lettere e vita”) que abordaría temas variados de interés para la renovación de la sociedad italiana pero en la que tendría una especial relevancia y seguimiento la arquitectura. La voluntad era la de crear una revista más viva, abierta y plural que sus contemporáneas y por ello incluirá en sus contenidos literatura, música, pintura, cine, ingeniería, diseño, fotografía, política nacional e internacional,... y cada uno de esos temas los tratarán personas especializadas en cada una de las materias, unidos por un ideario común que conllevará la organización de un movimiento estructurado en torno a ella. En el primer número de la revista, los editores trataron de establecer los principios fundacionales y directores de la publicación:

*Hoy el centro expresivo de nuestra vida es la arquitectura. En realidad la arquitectura es el arte en máximo desarrollo. (...) Hoy la arquitectura ha acuñado el adjetivo racional. También el adjetivo funcional. Como todos los adjetivos, también estos son imperfectos, expuestos a posibles equívocos, incomprendiones mediocres y objeciones de mala fe. Pero a grandes rasgos sirven para entender cómo se debe hacer y cómo se deber examinar lo ya hecho, esto es lo pasado que permanece en el presente.*<sup>14</sup>

La revista pretende establecerse como una referencia dentro de Italia, con cierta vocación internacional, razón por la que algunos textos son publicados en francés. Una presencia constante en la revista son los *Corsivi*, breves artículos con nu-

<sup>4</sup> ROLLAND, Romain, *Le Théâtre du peuple*, 1903, citado en BRADBY, David y McCormick, John, *People’s Theatre*, Londres: Croom Helm and Totowa, 1978, pp. 16, 32

<sup>5</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., pp. 31-44.

<sup>6</sup> Algunas de estas propuestas se desarrollaban dentro de los límites “materiales” de la propuesta de Mussolini: el caso del teatro de masas de Gaetano Ciocca y la de Telesio Interlandi. Otros, como fue el caso de Massimo Bontempelli reflexionando acerca de teatro, mito y deporte, adoptaron una orientación “espiritual”. Otros autores combinaron u oscilaron entre ambas perspectivas, implicando a la vez un nuevo tipo de espectáculo y un nuevo tipo de espacio de representación, como por ejemplo Pietro Maria Bardi y su propuesta para un misterio fascista.

<sup>7</sup> MUGHINI, Giampiero, *A via della Mercedes c’era un razzista*, Milán: Rizzoli, 1990, p. 74.

<sup>8</sup> Interlandi también fue actor en su juventud y coautor de obras teatrales como *La Croce del Sud*, escrita junto a Corrado Pavolini y montada por Pirandello en 1927.

<sup>9</sup> SCHNAPP, Jeffrey T. (1996), *Staging Fascism...*, op. cit., pp. 36-38.

<sup>10</sup> INTERLANDI, Telesio, “Domani nuovo spettacolo: Un teatro di masse”, *Il Tevere*. Roma: 26 Junio 1933, p. 3.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> BONTEMPELLI, Massimo, “Principios”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1933, nº1, p. 1.



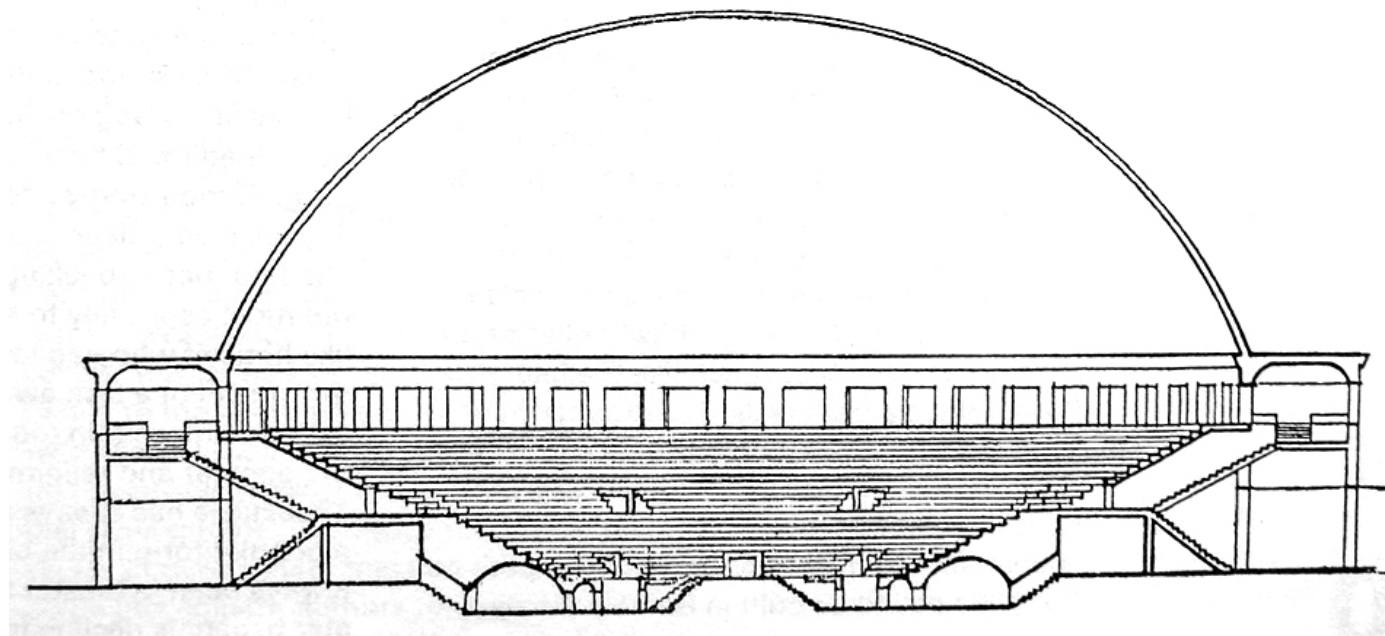


Fig.4.3.02.

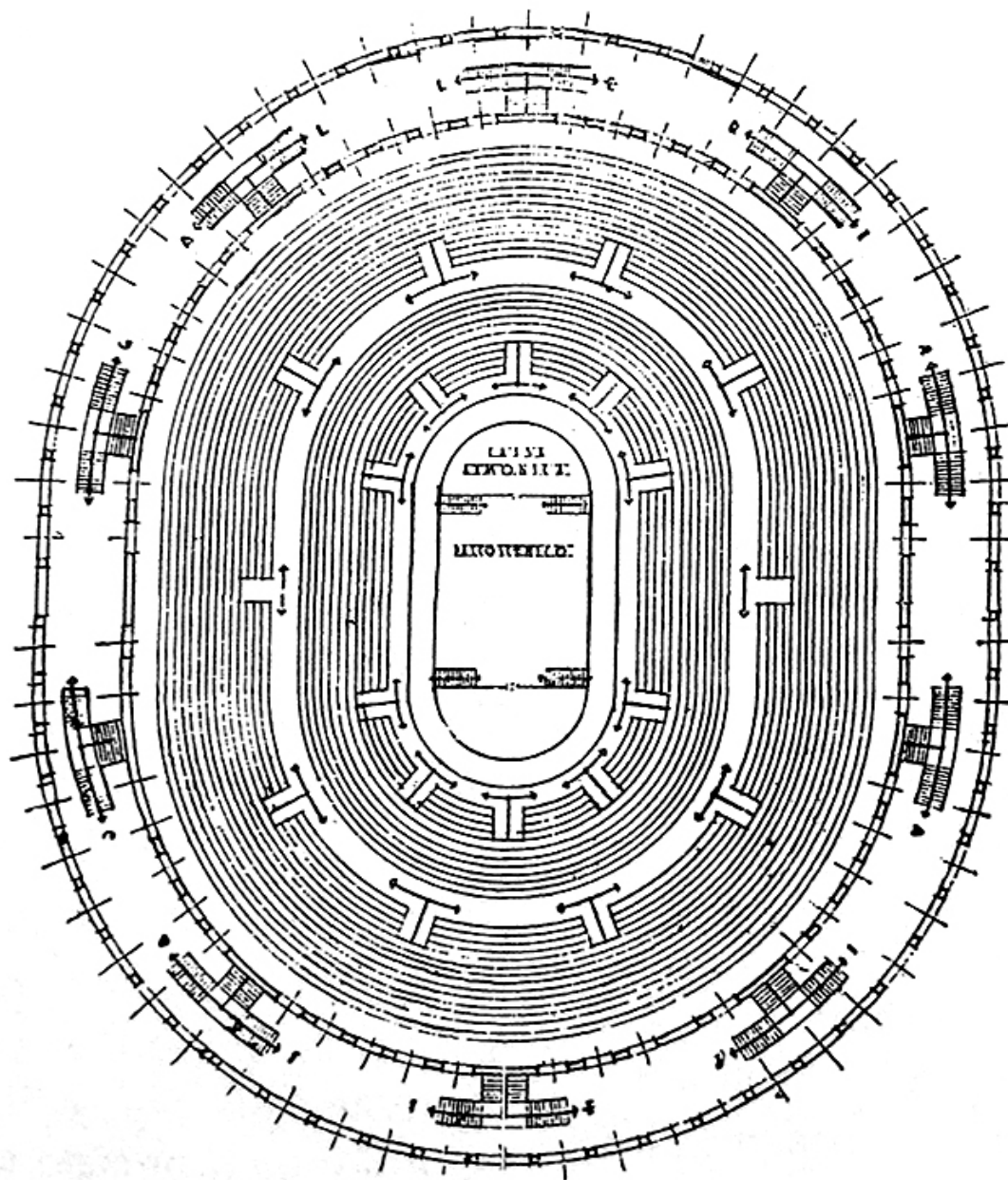


Fig.4.3.03.

meración progresiva, que realizan comentarios críticos de temas de actualidad y las *Ristampe*, publicaciones de textos ya aparecidos anteriormente en otras publicaciones en años anteriores, y tratan argumentos y opiniones de viva actualidad en el momento.<sup>15</sup>

En el primer número de la revista, publicado en Mayo de 1933, pocos días después del discurso de Mussolini en el SIAE, los directores trataron de acotar sus principios y objetivos básicos. En primer lugar Massimo Bontempelli, rechaza los planteamientos artísticos que fían su lógica y estética en la recuperación de elementos del pasado o basados en un futuro inalcanzable. A pesar del evidente esfuerzo de Bontempelli por no emplear el término Futurismo, la referencia al movimiento es explícita en el conjunto del texto.

*El pasado como tal, el futuro como tal, no sirven para nada. Sumergirse en el pasado es alinearse con los muertos; el futuro que permanece en nuestra mente como futuro nos pertenece tan poco como el pasado, es un pasado inverso. Preteritismo (sic) y porvenirismo (sic) son dos formas equivalentes de suicidio.*<sup>16</sup>

Bontempelli también se postula contra el maquinismo imperante en la vanguardia europea, tratando de situar a la máquina como uno más de los elementos que forman parte de la realidad presente, restándole su carácter simbólico y referencial, que había tenido hasta ese momento en gran parte de Europa.

*La máquina, producto del espíritu humano, no tiene más interés una vez construida, vive subordinada al servicio práctico del hombre, ni lo domina ni lo exalta. Y esto vale tanto para hoy como para ayer y como para hace muchos siglos o milenios. Es tan pueril temerla como exaltarla. (...) Lo que importa es el alma humana, y nada más.*<sup>17</sup>

La creación artística contemporánea, deberá, en la opinión de Bontempelli, abandonar toda la retórica formal estilística y centrarse en la resolución sobria, funcional y económica en un plano conceptual y formal. Estos principios, origen fundacional de *Quadrante*, se encuentran en una serie de principios recogidos en una carta abierta que Bontempelli dirigió a Pietro Maria Bardi y publicada por éste en su sección en la *Gazzetta del Popolo*.

*La máxima expresión, el mínimo gesto, terror a la inactividad, desprecio por el reposo, edificar sin adjetivos, escribir en paredes lisas, la belleza entendida como necesidad, el pensamiento nacido del riesgo, el horror de lo casual. (...) Esta definición aparecía en una carta pública del 25 de Junio de 1932, dirigida a P. M. Bardi. Era inevitable que con Bardi debiese comenzar una colaboración más estrecha: Quadrante.*<sup>18</sup>

La manifestación de Bardi en un artículo independiente, mantiene los mismos parámetros que la de Bontempelli, pero refuerza la vinculación de *Quadrante* con el programa Fascista, tal y como había hecho en anteriores publicaciones en las que ya había definido su militancia fascista<sup>19</sup>.

Bardi había tratado anteriormente de presentar al racionalismo como la expresión arquitectónica de los principios fascistas, aprovechando la tercera exposición del *Gruppo 7*<sup>20</sup> en la *Galleria Bardi* de Roma, en la que fue la presentación del *Movimiento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR) en 1931. El cambio de denominación de la agrupación racionalista no implicaba un cambio de principios sino una adaptación a la expansión del movimiento en Italia, donde había pasado de los siete jóvenes miembros que le daban nombre a 47 miembros divididos en sectores regionales.

Bardi confiere al debate una significación política con su artículo *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, declarando que la arquitectura tradicionalista pertenece al viejo mundo burgués, mientras que la nueva arquitectura es apta para expresar los ideales revolucionarios del fascismo. La exposición racionalista organizada como un acto paralelo a la *Quadriennale d'arte*, contaba con el patrocinio del Sindicato Nacional de Arquitectos, que tras el evento retiró su apoyo al grupo y promovió una organización contrapuesta, el Raggruppamento Architetti Moderni Italiani.<sup>21</sup>

*Nuestro movimiento no tiene más finalidad moral que la de servir a la Revolución en el duro clima prevaleciente. Apelamos a la buena fe de Mussolini para que nos permita lograrlo.*<sup>22</sup>

En el primer número de *Quadrante* se incluía un interesante el artículo *Un programa di architettura* firmado por los arquitectos Piero Bottoni, Mario Cerghini, Luigi Figini, Guido Frette, Enrico A. Grifflini, Piero Lingeri, Gino Pollini y los miembros del grupo BBPR Gian Luigi Banfi, Lodovico B. Di Belgioioso, Enrico Peresutti, Ernesto N. Rogers<sup>23</sup>. En él se trata de definir la línea de acción arquitectónica racionalista que será divulgada en la revista, alternativa al academicismo y, pese a tener unas profundas raíces italianas, con una vocación internacionalista, en estrecha relación con las realizaciones de la arquitectura funcionalista moderna internacional, personalizado en el apoyo a los grandes maestros europeos a las labores del CIAM europea de los grandes maestros.

1) Aclaración de la situación arquitectónica actual.

2) Eliminación de la confusión acerca de los términos “moderno”, “racional” “architettura 900” y de las tentativas de auten-

<sup>15</sup> MARIANI, Riccardo, *Razionalismo e Architettura Moderna. Storia di una polemica*, Milán: Edizioni di Comunità, pp. 220-225.

<sup>16</sup> BONTEMPELLI, Massimo, “Principios”, op. cit., p. 1.

<sup>17</sup> Ibídem.

<sup>18</sup> Ibídem.

<sup>19</sup> “Nosotros somos fascistas ante todo. Discutiremos, agitaremos, lucharemos con total franqueza, con total desinterés, con toda la libertad que distinguen al hombre fascista. Pensamos que una Revolución acaba de comenzar: no creemos en otra cosa que en las revoluciones permanentes” BARDI, Pietro M., “Principios”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1933, nº1, p. 2.

<sup>20</sup> El gruppo 7 contaba inicialmente como miembros con racionalista cuyos miembros se manifestaron por primera vez tras graduarse en el Politécnico de Milán en la Rassegna Italiana, comprendía a los arquitectos Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Terragni y Ugo Castagnola, sustituido un año después por Adalberto Libera. Sus principios condensados en la “Nota” publicada en la *Rassegna Italiana* en Diciembre de 1926, comprometía al grupo a explorar un terreno entre el lenguaje del Novecento clásico, el vocabulario dinámico-maquinista de los futuristas y el constructivismo y el del movimiento moderno. “Nuestro pasado y nuestro presente no son incompatibles. No deseamos ignorar nuestra herencia tradicional. Es la tradición la que se transforma a sí misma y asume nuevos aspectos sólo identificables para unos pocos. (...) El sello de la vanguardia anterior era un ímpetu artificial y una furia vana y destructiva, en la que se mezclaban buenos y malos elementos; el sello de la juventud actual es un deseo de lucidez y sabiduría... Esto debe quedar bien claro... no intentamos romper con la tradición... La nueva arquitectura, la arquitectura auténtica, debería ser resultado de una estrecha asociación entre lógica y racionalidad. (...) No pretendemos, en absoluto, crear un estilo, pero a través del empleo constante de la racionalidad, de la perfecta coherencia del edificio con los fines propuestos, estamos seguros de lograr, precisamente por selección, el estilo (...) Es preciso convencerse de que, por lo menos por ahora, la arquitectura deberá hacerse en parte con renuncias.” Gruppo 7, “Nota”, en BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1994, p. 590-591.

<sup>21</sup> BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, op. cit., p. 590-591.

<sup>22</sup> FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, op.cit. , p. 206.

<sup>23</sup> Entre los firmantes del programa, hay destacadas ausencias como la de Alberto Sartoris, que publica un artículo propio en este número titulado “Avvenire del funzionalismo” y Giuseppe Terragni.



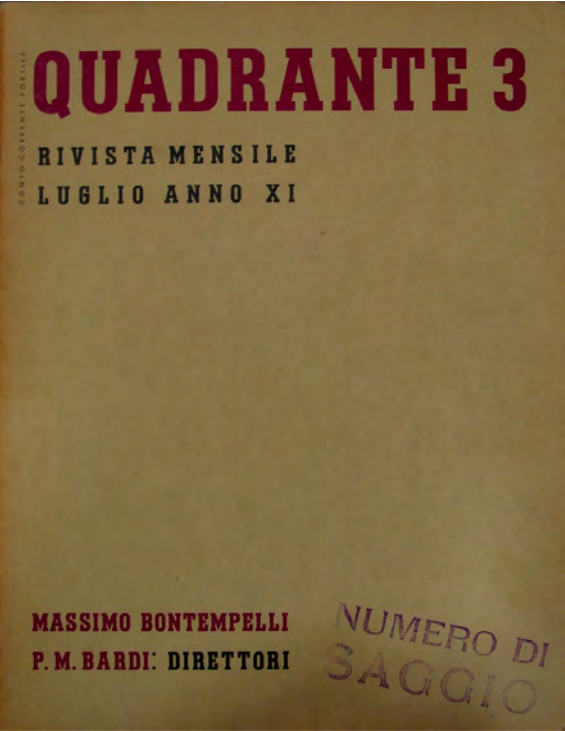


Fig.4.3.04.

tificación de las obras de tendencia neoclásica o culturalista. No solo “racionalismo contra academia-pasado”, sino, también “racionalismo contra pseudo-racionalismo formalista”, selección del gusto y la tendencia.

3) Colaboración con los elementos jóvenes más “seguros” que trabajan hoy en Italia en el ámbito de una racionalidad controlada e intransigente.

4) Afirmación de la necesidad de coexistencia –junto al “hecho artístico”- del “hecho moral”, sobre todo como elemento de medida en la confrontación del individuo-artista.

5) Afirmación –del racionalismo europeo- de una tendencia decididamente italiana, lineal e intransigente, como la ocurrida en las polémicas del “Grupo 7”.

6) Precisar las características de la tendencia racionalista italiana. Afirmación del “clasicismo” y de “mediterraneidad” –entendido como el espíritu y no en las formas o en el folklore-, en contraste con lo “nórdico”, con el “barroco” o con la “arbitrariedad romántica” por parte de la nueva arquitectura europea.

7) Oposición a las tendencias extranjeras de compromiso, apoyo de las tendencias más integralmente racionalistas (Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe).

8) Examen objetivo de la arquitectura europea o mundial más actual e interesante, prescindiendo del chauvinismo falso y de prejuicios provinciales. Retomar y desarrollar el intercambio y la exportación intelectual.

9) Presentación de la obra actual desarrollada en los Congresos Internacionales para la superación de los problemas arquitectónicos contemporáneos (C.I.R.P.A.C.) y colaboración con ellos, mediante la contribución a la renovación del pensamiento italiano a los estudios y a las investigaciones comunes.

Arquitectos: PIERO BOTTONI, MARIO CERGHINI, LUIGI FIGINI, GUIDO FRETTE, ENRICO A. GRIFFINI, PIERO LINGERI, GINO POLLINI, GIAN LUIGI BANFI, LODOVICO B. DI BELGIOIOSO, ENRICO PERESUTTI, ERNESTO N. ROGERS.<sup>24</sup>

La labor teórica del racionalismo italiano se vio impulsada por la visión integradora global que Alberto Sartoris proporciónó en su libro *Gli elementi dell’architettura funzionale, sintesi panoramica dell’architettura moderna*, con prólogo de Le Corbusier en su primera edición de 1932 y de Filippo Tommaso Marinetti en la segunda de 1935. La obra de Sartoris trató de integrar en torno al concepto racional los logros de la arquitectura moderna en la que definió como la era de la “civilización mecánica”:

*Las ideas que animan las obras realizadas recientemente en Europa, África, América, Asia y Oceanía, siguiendo las reglas futuristas del esplendor geométrico y numérico: esplendor sintético, de orden elevado, de precisión máxima, son las ideas que han llevado a la arquitectura moderna a la esfera de un período dorado de renovación, de vitalidad impulsora de la transfiguración y de la transposición de los esquemas utilitarios de la civilización mecánica. Mientras los arquitectos y los artistas de vanguardia reafirman los conceptos prácticos del espíritu nuevo (a través de la conquista de la estética de la máquina e impostando sus posibilidades plásticas), esta civilización mecánica, orgánica, dinámica, concedía a la arquitectura contemporánea la facultad de entrar en el ámbito de la simultaneidad, en el impulso veloz del espacio.*

*Pero además, más allá de la estética moderna, de la construcción moderna, está la necesidad imperiosa de exprimir plásticamente, arquitectónicamente, la forma de las fuerzas sociales en desarrollo continuo.(...) La nueva arquitectura existe porque interpreta y sirve a la vida del hombre modificada por el maquinismo y por las revoluciones económicas, biológicas, espirituales y técnicas.*<sup>25</sup>

La teoría elaborada por Sartoris situaba al racionalismo como el estilo derivado de las aportaciones de los movimientos de vanguardia y de la aportación técnica moderna:

*Contrariamente a todo cuanto se puede deducir de la palabra racional que en la terminología de la estética moderna señala un determinado modo de entender la arquitectura, el racionalismo europeo no ve solamente en el arte edificatorio, la idea mecánica de estabilidad y movimiento, estatismo y dinamismo, sino la idea plástica que responde a las inmutables ansias líricas y espirituales de los hombres, que encuentran en la teoría racionalista el ambiente idóneo.*<sup>26</sup>

Más allá de la aportación teórica de esta publicación el libro aporta una documentación gráfica en la que se documentan, organizados por países y tipologías las realizaciones y proyectos más destacados de la arquitectura moderna internacional, unidos bajo la formulación teórica del racionalismo y entre las que se encuentran obras de arquitectos tan destacados como Alvar Aalto, Peter Behrens, Walter Gropius, Lucio Costa o André Lurçat, junto a otros menos conocidos como el ingeniero italiano Gaetano Ciocca cuya aportación resultó esencial en la definición del espacio teatral fascista.

Fig.4.3.04. Bontempelli, M. y Bardi, P. M. (ed.), *Quadrante*, nº3, año 1, Julio 1933, p. 1

Fig.4.3.05. Gaetano Ciocca, *Giudizio sul Bolscevismo*, Milán: Bompiani, 1933

### 3.3.3. GAETANO CIOCCA

Funcionalismo y Teatro de Masas

*La incompetencia de los periodistas es famosísima. Por esto en Quadrante los ingenieros hablan de ingeniería, los arquitectos de arquitectura, los pintores de pintura, los directores de fábrica y los trabajadores de sindicalismo, etc.*<sup>27</sup>

En el variado grupo de autores de *Quadrante*, entre las que se contaban políticos, literatos, arquitectos,... el ingeniero Gaetano Ciocca realizó una constante y destacada actividad desde el nacimiento de la revista hasta sus últimos números. Cuando Mussolini realizó su discurso en el SIAE, Gaetano Ciocca se encontraba inmerso en la escritura de su libro *Giudizio sul bolscevismo: Com'è finito il piano quinquennale*<sup>28</sup>, cuya primera edición se publicó en Italia en Agosto de 1933. El libro resultó especialmente interesante ya que, a través del relato de su experiencia como ingeniero industrial en la construcción de la fábrica de cojinetes filial de Fiat en Moscú, traza un lúcido análisis del Plan Quinquenal Soviético, en un momento en el que la atención mundial se dirigía hacia la URSS.

*El plan quinquenal es, en todos sus detalles, un plan de batalla. (...) Todos los días se publican los partes de guerra en los periódicos oficiales. (...) Las armas son las máquinas; las municiones el hierro, el carbón, el petróleo, la madera, el trigo, el cuero, los inagotables recursos del país. Los ingenieros, los técnicos y los obreros son el ejército; pero la movilización civil se extiende a toda la población en sus formas más típicas y graves, la disciplina, la requisición, el racionamiento. Para los victoriosos, los honores y los triunfos; para los vencidos y para los desertores, la ley marcial. (...) Si, en parte, se trata de una guerra metafórica, conducida bajo las banderas del plan quinquenal, en su mayor parte es una guerra que se hace contra el pasado y contra toda posibilidad de resurrección de este pasado.*<sup>29</sup>

El “gigante industrial soviético a escala mundial”, cuya implantación había de ser supervisada por Lázar Kaganóvich, secretario del partido en Moscú, pretendía producir 24 millones de cojinetes por año, superando la producción conjunta de los demás productores mundiales y asumiendo por sí sola la futura motorización del país. La Unión Soviética, inmersa en el acelerado programa del Plan Quinquenal importaba los sistemas y medios de producción provenientes de países industrializados, con los que se mantenía en permanente contacto, mediante evaluaciones técnicas. Tras evaluar las propuestas americana y alemana, se estableció el acuerdo comercial con la entidad italiana, que no debía suministrar únicamente la maquinaria, sino también construir el complejo industrial completo, cuyo diseño y ejecución fue asignado a un grupo de técnicos, al frente de los que se encontraba Gaetano Ciocca.<sup>30</sup>

El equipamiento industrial, sus características y proceso constructivo se mencionan repetidamente en el libro, pero también las vivencias e impresiones del ingeniero durante esos 18 meses de trabajo, señalando directamente cuestiones referentes a la situación industrial, económica, pero también política, social y cultural<sup>31</sup>. Desde su privilegiada posición el ingeniero italiano analiza el vertiginoso proceso de industrialización soviético, con una mirada crítica. Ciocca se muestra en desacuerdo con la vertiente propagandística del plan quinquenal que obligaba a realizar avances desmesurados y difícilmente justificables en cortos períodos de tiempo. Esto impedía una evolución industrial constante y suponía un salto que la Unión Soviética solamente podía afrontar importando metodologías y medios de otros países industrializados y más concretamente de Estados Unidos.

*Bajo el aspecto de la propaganda, era atrayente la perspectiva de construir las fábricas más gigantescas del mundo. (...) El programa de alcanzar y superar al capitalismo podía, por consiguiente, sustituirse por el de alcanzar y sobrepasar a América. A este fin, un solo camino quedaba abierto: batir al adversario con sus mismas armas. Así sucedió que la llegada del plan quinquenal significó, desde el principio, la sumisión absoluta de Rusia a la técnica norteamericana. La mecanización sistemática y absoluta, fuerza y debilidad a un tiempo del fordismo, fue adorada por los bolcheviques como si fuese un ídolo y dominó toda la concepción del plan quinquenal, sin que nadie tuviese en cuenta las diversas razones que habrían debido aconsejar avanzar en este campo con infinitas precauciones.*<sup>32</sup>

Para Ciocca tanto la Unión Soviética como los Estados Unidos basaban su planteamiento político y económico en la concentración y la mecanización, pero con una sustancial diferencia, que actúa en perjuicio de la primera de ellas: la “idolatría maquinista soviética” implicaba importar los medios técnicos para poner en marcha colosales implantaciones industriales basadas en una tecnología ajena y carente de una clara línea evolutiva, lo que hacía que rápidamente se convirtieran en instalaciones obsoletas y poco eficientes, respecto a las matrices americanas basadas en la una evolución constante incentivada por la feroz competencia capitalista:

*Al hacer de la mecanización un ídolo, el bolchevismo ha desnaturalizado una idea sana, la de la producción preordenada a base de necesidades comprobadas. Para ir contra la crisis ha buscado la colaboración del mayor culpable de las crisis mismas. (...) Los técnicos soviéticos transportaron a Rusia el americanismo, pero no pudieron transportar el sentido del americanismo*



Fig.4.3.05.

<sup>24</sup> BOTTONI, Piero et al., “Un programa di architettura”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1933, nº1, pp. 5-6.

<sup>25</sup> SARTORIS, Alberto (ed.), *Gli elementi dell'architettura funzionale, sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milán: Ulrico Hoepli Editore, tercera edición, 1941, p. 11.

<sup>26</sup> SARTORIS, Alberto (ed.), *Gli elementi dell'architettura funzionale*, op.cit., p.

<sup>27</sup> BARDI, Pietro M., en Mariani, Riccardo, *Razionalismo e Architettura Moderna...*, op. cit., p. 221.

<sup>28</sup> CIOCCA, Gaetano, *Giudizio sul bolscevismo. Com'è finito il piano quinquennale*, Milán: Bompiani, 1933.

<sup>29</sup> CIOCCA, Gaetano, *Juicio sobre el bolchevismo*, Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, 1945, pp. 34,35,74.

<sup>30</sup> BASSIGNANA, Pier Luigi, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Turín: Bollati Boringhieri, 2000, pp. 64-78.

<sup>31</sup> Ibídem.

<sup>32</sup> CIOCCA, Gaetano, *Juicio sobre el bolchevismo*, op. cit., pp. 40-42.





Fig.4.3.06.

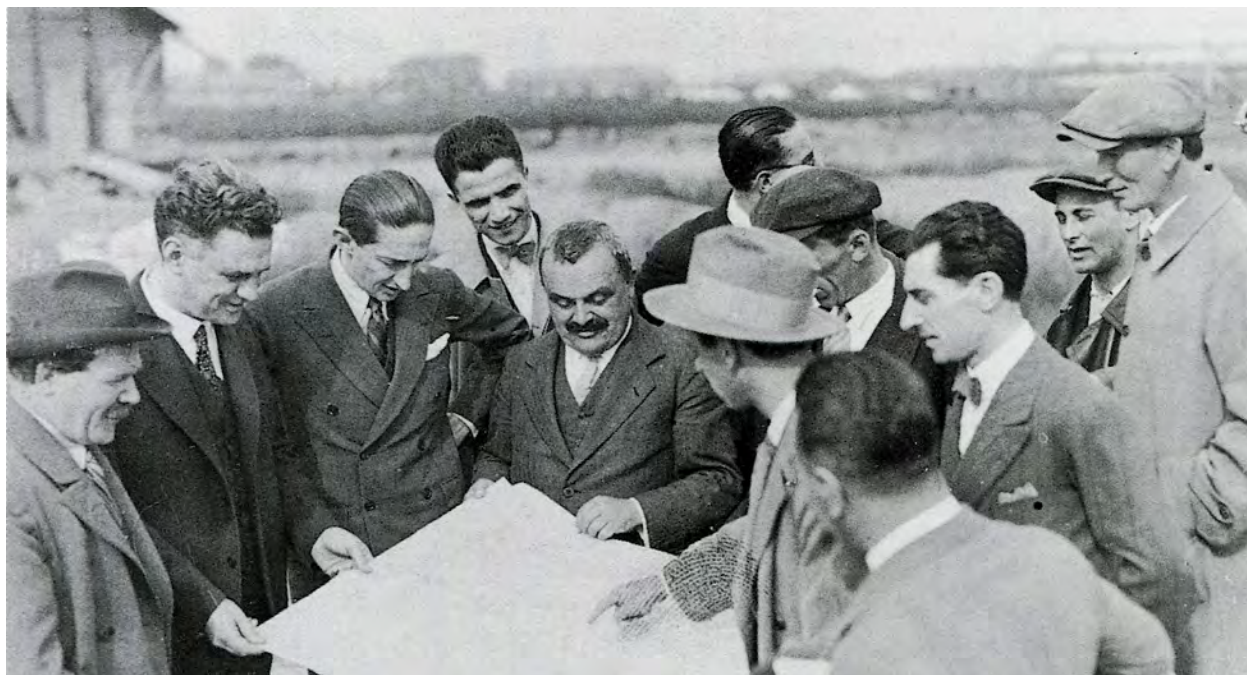


Fig.4.3.07.

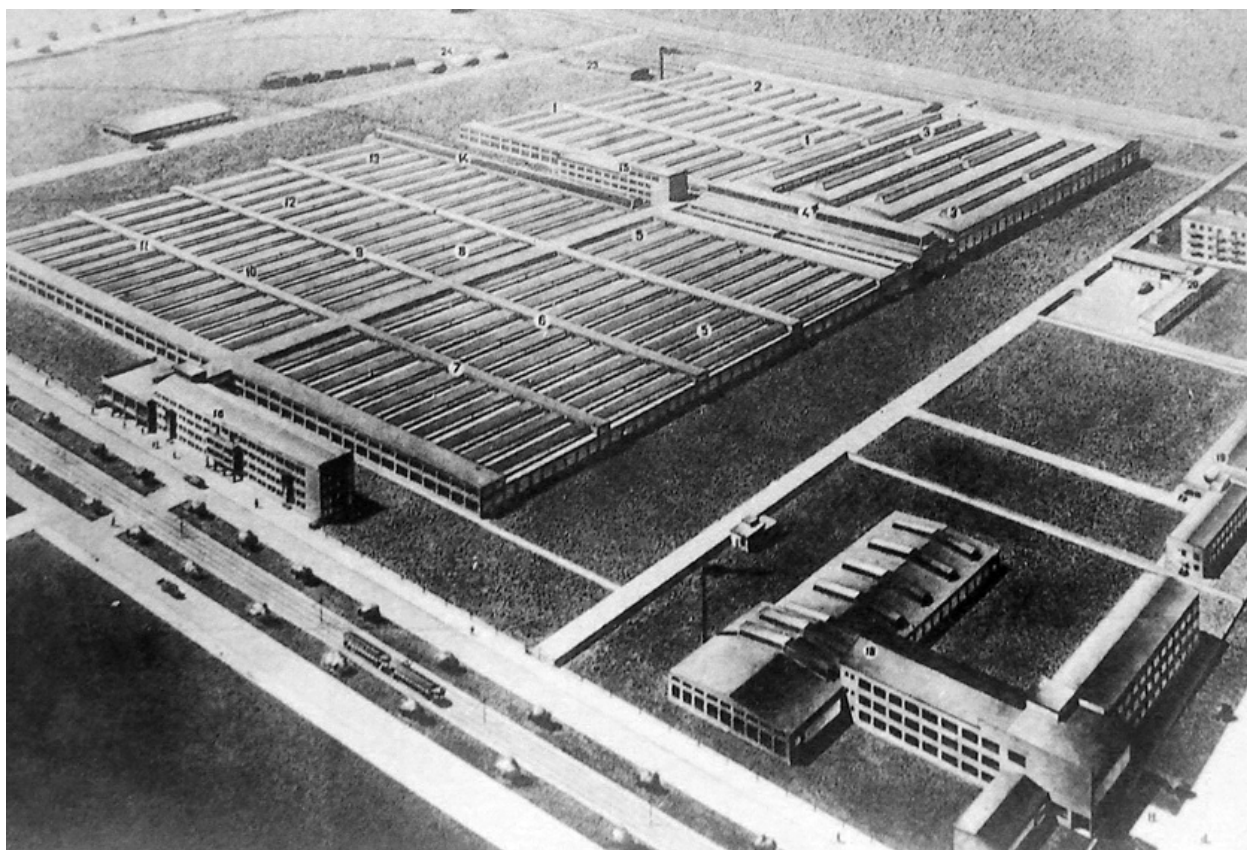


Fig.4.3.08.

Fig.4.3.05. Gaetano Ciocca, Retrato fotomatón, 1935.

Fig.4.3.06. Gaetano Ciocca, trabajo en la RIV, 1931.

Fig.4.3.08. Gaetano Ciocca, vista del conjunto de complejo industrial para la fabricación de rodamientos.

*que se forma por evolución, como los aparatos sensorios (sic) de los animales. Así, pues, ellos trasplantaron un tronco sin raíces.*<sup>33</sup>

Pero este juicio de Ciocca no se limitaba a la política industrial de la Unión Soviética, sino que era algo que se extendía a la totalidad de la iniciativa soviética. La Revolución de Octubre había roto con toda la tradición y dinámica, no solo rusa, sino planetaria y, sin embargo, sobre las cenizas de la Rusia zarista, no se seguían caminos divergentes que impedian ver claramente el futuro de la Unión Soviética.

*Las dificultades que la industrialización soviética encuentra en su camino son la resultante del contraste entre el carácter predominantemente destructivo de aquella revolución y las impelentes necesidades de la reconstrucción. El bolchevismo, después de haber roto todos los vínculos con el pasado, no ha ligado ningún vínculo con el futuro. Ha sucedido como si un planeta cesase de improviso de obedecer a las leyes de la gravitación universal y se le viese recorrer trayectorias inexplicables, acelerar y retrasar su movimiento, fuera de todo control y de la teoría, perturbar el movimiento de los restantes planetas y, en una palabra, romper la armonía de los cielos.*<sup>34</sup>

Pero a la vez durante los 18 meses que se dedicó la construcción y puesta en marcha de la fábrica de cojinetes, percibió y participó de la febril actividad cultural soviética. Paralelamente a la aceleración industrial del país, la acción estatal destinada a promover el desarrollo cultural del pueblo soviético iniciada tras la Revolución de Octubre, continuaba operativa.

*Las escuelas, las universidades, las academias, las artes, la música, los teatros, las publicaciones, son objeto de los mayores cuidados por parte del Estado.*<sup>35</sup>

Ciocca quedó fascinado por la desbordante participación del pueblo soviético en los espectáculos teatrales, acontecimientos deportivos y cine. Estos momentos suponen para el ingeniero el momento más intenso de la vida diaria soviética, por lo demás colmada de miseria, privaciones y cierta sensación de alienación generalizada:

*Entre los miles de contrastes soviéticos, el más característico es el que existe entre la tétrica monotonía que oprime al ciudadano en la intimidad familiar y la vivacidad alegre de las manifestaciones colectivas. En los cinematógrafos y en los teatros, el público, siempre apretado hasta lo inverosímil, es un espectáculo en sí mismo. Él arrastra a los artistas y los artistas le arrastran a él.*<sup>36</sup>

Durante su estancia, el ingeniero habría entrado en contacto con la experimentación teatral soviética de vanguardia y los concursos de teatros y equipamientos que tenían lugar en Rusia en la época. Atraído por los espacios teatrales de masas proletarios rusos, Ciocca habría iniciado una investigación acerca de las condiciones visuales, acústicas y técnicas que llevasen al diseño más eficiente de un teatro de gran dimensión destinado a acoger a enormes masas de público cuando Mussolini realizó su discurso en el SIAE. Tras la finalización de su tarea profesional en Rusia y la posterior publicación de su libro, Gaetano Ciocca se convirtió en una persona apreciada por el Régimen Fascista de quienes recibió elogiosas críticas<sup>37</sup>, por lo que pudo haber sido uno de los impulsores el cambio de actitud de Mussolini respecto a la construcción de equipamientos teatrales estatales, inspirados por su experiencia soviética, y, más concretamente del Teatro de Masas Fascista.

Resulta de todas formas sorprendente la ambivalente opinión de Ciocca respecto a la concentración de los medios en equipamientos masivos. Por una parte, el ingeniero critica la política de construcción de inmensos equipamientos industriales soviéticos por su carácter artificial, antieconómico y propagandístico, mientras que por otra parte se encuentra entre los principales impulsores y promotores de la concentración de público y espectáculos teatrales, con características similares. El hecho de que Ciocca e Interlandi conociesen de antemano las intenciones de Mussolini o fuesen promotores de la propuesta ayudaría a explicar la rápida respuesta de ambos a las demandas de Il Duce, ya que estas se produjeron apenas dos meses después de su discurso en el SIAE.

Ciocca se convirtió en uno de las figuras más influyente en este período y, gracias a la publicación de su libro *Juicio sobre el bolchevismo* y a los artículos que publico entre Julio de 1933 y Enero de 1935 acerca del Teatro de Masas, en la revista *Quadrante*, medio de difusión del amplio debate que tuvo lugar en Italia acerca de este tema. En estos artículos Ciocca fue aportando sus opiniones y conocimientos y evolucionando su diseño, acompañado por dibujos técnicos y abundante cálculos sobre evacuación, ángulos de visión, acústica,...

El ingeniero presentó su estudio el número 3 de la revista *Quadrante*, que previamente había publicado el discurso íntegro de Mussolini en el número 2, abriendo el debate acerca del Teatro de Masas Fascista en sus páginas que continuaría con el artículo de Ciocca titulado *(Servizi a Mussolini) Il Teatro di Masse*<sup>38</sup>. El proyecto del *Teatro de Masas* que el ingeniero presentó en *Quadrante* tres meses después del discurso de Mussolini resulta especialmente preciso y elaborado para la escasez de tiempo disponible para el ingeniero que, si bien era un técnico capaz y reconocido en el ámbito italiano

<sup>33</sup> CIOCCA, Gaetano, *Juicio sobre el bolchevismo*, op. cit., p. 46.

<sup>34</sup> CIOCCA, Gaetano, *Juicio sobre el bolchevismo*, op. cit., p. 167.

<sup>35</sup> CIOCCA, Gaetano, *Juicio sobre el bolchevismo*, op. cit., p. 185.

<sup>36</sup> CIOCCA, Gaetano, *Juicio sobre el bolchevismo*, op. cit., pp. 131, 132.

<sup>37</sup> El ensayo, entre otras cosas por su clara inspiración fascista, llamó la atención del propio Mussolini, que, señalándolo en *Popolo d'Italia*, lo definió como un *“libro que se lee de un tirón”*, e invitó a leerlo a todos los fascistas que quieran saber cómo se desarrolló y finalizó el primer plan quinquenal y quieran documentarse acerca de la situación real de los soviéticos. MUSSOLINI, Benito, *“Segnalazione in Il Popolo d'Italia, n.222”*, 19 de Septiembre de 1933-XX, en SUSMEL, Edoardo y SUSMEL Duilio (ed.), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, Florencia: La Fenice, vol. 26, 1958, pp. 57-58.

<sup>38</sup> CIOCCA, Gaetano, *“(Servizi a Mussolini) Il Teatro Di Masse”*, *Quadrante*. Milán: Julio 1933, nº 3, pp. 7-10.



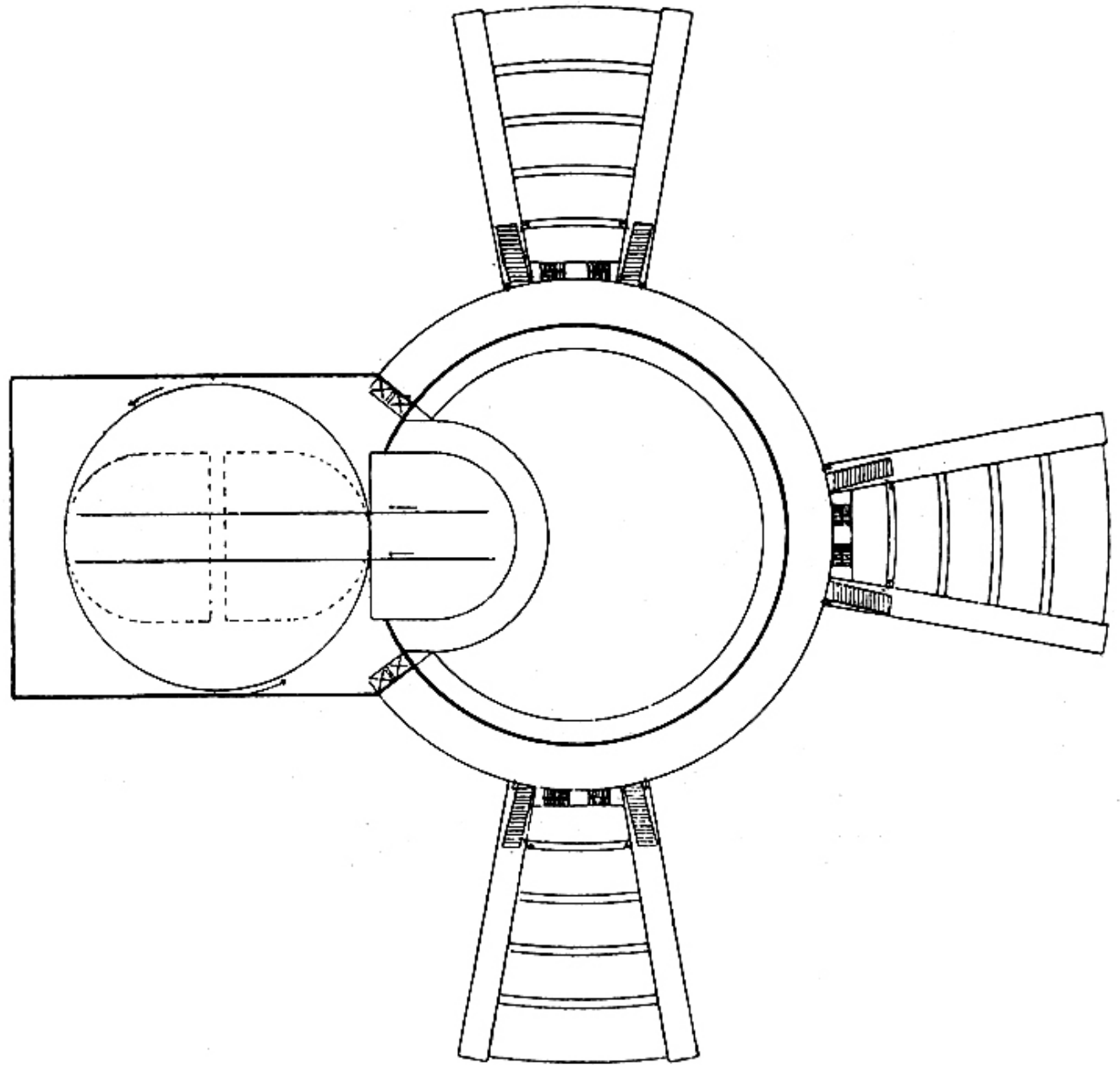


Fig.4.3.09.

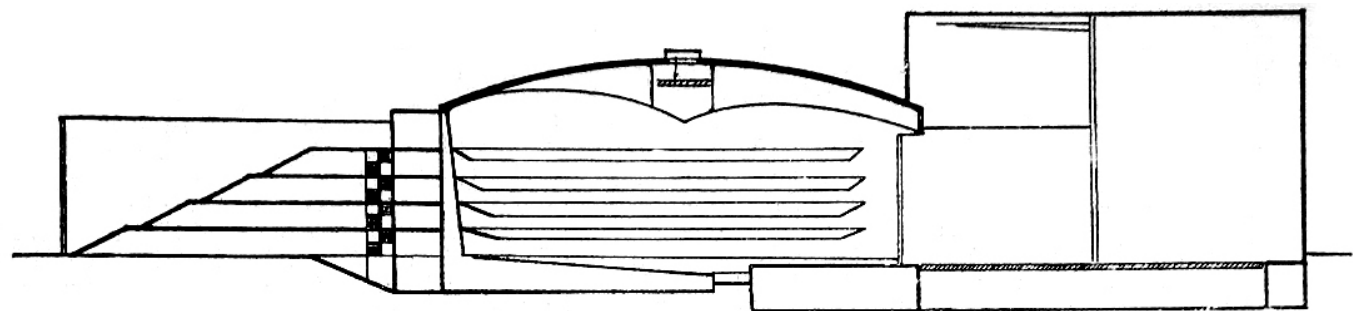


Fig.4.3.10.

Fig.4.3.09/10. Gaetano Ciocca, planta y sección del *Teatro di Masse*, 1933.

y soviético, abordaba por primera vez un proyecto de estas características y pese a que Ciocca se esfuerza en presentarlo como un estudio, alcanza un alto grado de definición en múltiples niveles:

*Este breve estudio no es el proyecto del teatro de masas, problema extremadamente complejo, que no se resuelve con cuatro paginitas con explicaciones. Es la ilustración de una simple posibilidad ejecutiva, es un acto de fe. Y como el punto de partida de una larga carretera es fatigoso hasta una meta lejanísima. (...) La arquitectura de masas es concebida de manera diversa. Implica problemas bastante complejos, de manera que un cerebro único no llega a abarcarlos. Esa, como el resto de la arquitectura, es cooperativa y anónima.*<sup>39</sup>

El punto de partida de Ciocca en la formulación del espacio teatral fascista no es un planteamiento ideológico o estético, sino estrictamente funcional. Así la volumetría surge como respuesta a los cálculos matemáticos y geométricos que permitan obtener las condiciones óptimas de visibilidad, acústica y evacuación para los 20.000 espectadores solicitados por *il Duce*.

*Sobre el teatro de masas se cierne un problema matemático, problema de máximos y mínimos. Debe conciliarse el mínimo espacio con el máximo de capacidad útil. Estática y estética deben dejar paso a la ciencia que les ilumine y les guíe, guía admirable y segura, porque nada es más bello que lo que crea la geometría. (...) Para el teatro de masas, el núcleo del problema está en la dificultad de poner un grandísimo número de espectadores en las mejores condiciones de visibilidad y acústica. Para llegar a esto, debe reducirse al mínimo la distancia media entre el público y la escena. En este sentido, la geometría elemental nos ayuda enseñándonos que la figura geométrica plana en la que la suma de las distancias de los diferentes puntos a un punto definido es mínima, es el círculo y el punto definido el centro. La forma del teatro de masas debe aproximarse cuanto pueda a la forma circular, y la escena debe ser llevada cuanto se pueda hacia el centro del teatro.*<sup>40</sup>

El estudio geométrico realizado por Ciocca revela que el círculo es la figura en la cual se puede establecer una relación geométrica que permite disponer a los espectadores a la mínima distancia de un punto focal que habría de estar ubicado en el centro del mismo, por lo que el círculo será el origen de la propuesta volumétrica del ingeniero. La búsqueda de la eficiencia funcional y económica fue la constante de su carrera profesional, con una voluntad radicalmente innovadora en cada uno de los proyectos que abordó. Por otra parte, se consideraba que únicamente debía resolverse el funcionamiento del dispositivo, ya que la carga ideológica y simbólica proviene del planteamiento de Mussolini: *ofrecer al máximo número de espectadores el mejor espectáculo con el menor coste posible, consiguiendo con ello democratizar las formas culturales de la élite*. Tampoco Ciocca pretende tomar partido dentro del debate existente en el ámbito teatral acerca de la idoneidad del proyecto o de la escala adecuada para el desarrollo óptimo del teatro fascista, que considera superado en base a la intervención de *il Duce*.

*Hoy respiramos otro aire. Hoy il Capo ha ordenado de manera apremiante el reformar el teatro desde sus cimientos. El período gris de las discusiones fue saltado con los dos pies y solo falta actuar.*<sup>41</sup>

El proyecto de Ciocca parte de la disposición de dos círculos intersecados, el mayor destinado a alojar el auditorio y el menor, que contiene la escena, con su centro dispuesto en el perímetro del círculo mayor. Continuando con sus cálculos matemáticos y geométricos, se disponen las 20.000 localidades sugeridas por Mussolini en el interior de un cilindro de 27 metros de altura y cuyas paredes se inclinan pasando de los 100 metros de diámetro en su parte superior a 92 en la base. La platea dispone los asientos radialmente a partir del centro, hasta completar la totalidad del espacio cuya planta está levemente inclinado y aloja a 9500 espectadores:

*La platea propiamente dicha descende hacia el centro de la sala con una inclinación que puede llegar al doce por ciento respecto a la horizontal. La disposición de los asientos es radial. La cuestión de la posición del punto de convergencia de las visuales, esto es, si estas deberán converger hacia el centro de la escena, no puede resolverse a priori. El punto debe ser el determinado por la mayor de las sumas de los campos visuales individuales. Este no podrá ser obtenido más que por una compleja búsqueda analítico-sintética.*<sup>42</sup>

Sobre la platea se disponen cuatro balconadas anulares, completando tres cuartas partes del círculo cuyas capacidades, inclinaciones y dimensiones varían entre sí adaptándose a los cálculos de visibilidad y acústica realizados por el ingeniero.

*Se proyectan en voladizo de las paredes de la sala cuatro balconadas con distancias entre sí, en altura 5,50 metros y descendiendo hacia el centro de la platea con inclinación de veinte centímetros por metro para la primera de las balconadas a cincuenta centímetros por metro para la más alta. Los asientos de las balconadas están en grupos de cuatro puestos y cada grupo se alterna con un corredor; en total son ochenta y cinco grupos de cuatro asientos por cada fila, 340 puestos por fila en total. La primera balconada tiene nueve filas y 3060 asientos que serían 3145 si en el parapeto se ocupa también el puesto correspondiente al corredor. La segunda balconada tiene ocho filas y 2805 puestos, la tercera siete filas y 2465 puestos, la cuarta seis filas y 2125 puestos, resultando en total 10540 puestos.*<sup>43</sup>

<sup>39</sup> *Ibídem.*

<sup>40</sup> *Ibídem.*

<sup>41</sup> *Ibídem.*

<sup>42</sup> *Ibídem.*

<sup>43</sup> *Ibídem.*



El total resultante de la suma de las capacidades de los diferentes niveles es de 20.040 espectadores, alcanzando el número de localidades solicitado por Mussolini en su discurso. La escena es acorde en sus dimensiones al enorme teatro al que sirve, destacando en su formalización el prosenio semicircular avanzado sobre el auditorio de cincuenta metros de radio compartiendo una única envolvente con el auditorio. Las dimensiones resultantes en el prosenio son de 22x62x33 metros, que siguiendo la comparación con el Teatro de la Scala superan ampliamente los 16x22 metros de ésta.

*El sector circular destinado a la escena tiene un radio de cincuenta metros en su base y está delimitado en su fondo por un panel vertical. Esta está dividida en dos zonas concéntricas; una central para la orquesta y la otra anular para la escena. La forma más aconsejable y la distribución de los espacios destinados a la escena y la orquesta y el juego de niveles constituyen cuestiones de detalle que es prematuro afrontar.<sup>44</sup>*

La disposición espacial propuesta por Ciocca le pone en la línea de muchos otros autores que trataron de eliminar el arco prosenio, proponiendo la unión de escena y auditorio en un único espacio, englobado, en este caso en un espacio cilíndrico. La disposición radial en torno al centro, hará que la visión que cada uno de los espectadores tiene del prosenio avanzado sea diferente, de manera que mientras algunos percibirán frontalmente la escena, otros los harán lateralmente, con lo cual se abandona la unidireccionalidad y focalidad teatral para dar paso a la visión múltiple radial. Este cambio, como bien predijo Ciocca, no cambiará únicamente la percepción del espectador, sino que también modificará la manera de actuar de los espectadores y la composición y materialidad de la escenografía propuesta:

*El actor no será empujado ya a moverse en una sola dirección, como si una calamidad invisible lo atrajese y lo repeliese al prosenio. (...) Nos habituaremos a ver el espectáculo de la escena bien de frente, bien de perfil, bien desde detrás, como estamos habituados a ver el espectáculo de la vida.<sup>45</sup>*

En relación con el funcionamiento de la escena, Ciocca plantea una maquinaria destinada al cambio de escenografías inspirado en las propuestas en los espacios teatrales de vanguardia rusa, de gran dimensión, novedosa disposición espacial y capaces de integrar los últimos avances tecnológicos. El dispositivo mecánico propuesto para la escena de su *Teatro de Masas* tiene ciertas similitudes con el proyecto de los hermanos Vesnín para el concurso del *Teatro Estatal de Masas en Kharkov* o el Grinberg y Kurilko para el concurso *Teatro Sintético Panorámico-Planetario de Novosibirsk* ambos de 1931 entre otras referencias. En principio parece que el dispositivo escénico mecánico propuesto por Ciocca pretende simplemente facilitar y optimizar los cambios escénicos, aunque el funcionamiento del dispositivo podría emplearse en algún tipo de montaje escenográfico.

*En los teatros soviéticos se obtuvieron excelentes efectos empleando plataformas escénicas móviles y decorados tridimensionales. Pero los efectos que se obtendrían llevando sobre la escena la realidad absoluta serán infinitamente mejores.<sup>46</sup>*

La plataforma escénica que se avanza a modo de prosenio puede desplazarse horizontalmente hacia la interior de la caja escénica donde otra plataforma giratoria de 60 metros de diámetro permite el cambio escénico con una simple rotación, por lo que tras avanzar de nuevo hacia el prosenio se obtiene el cambio completo de escenografía en unos dos minutos según los cálculos del ingeniero. Estos cambios podrían hacerse a la vista del público u ocultarse mediante telones y velos que descolgarían desde la caja escénica cerrada, que ocasionalmente podrían utilizarse como telones de fondo, así como la plataforma giratoria, puede permitir una ampliación de la superficie del prosenio. La altura de la caja escénica permite, además, preparar en un nivel superior los montajes escénicos que se bajan a la plataforma giratoria mediante una grúa pudiendo tener varios montajes en preparación, listos para entrar en escena:

*Se tienen así a la vez tres escenas a disposición, una en uso, una en preparación y una dispuesta. Nada es anormal en estos sistemas mecánicos, ni el plano móvil ni la plataforma ni las grúas giratorias que son del tipo de los gigantes empleados en la construcción. La técnica de las escenas se cambia: en lugar de las vallas, de las cuerdas, de las telas, un espacio de construcción racionalmente organizado.<sup>47</sup>*

El grado de mecanización propuesto por Ciocca tiene como objetivo la superación de los telares, poleas, bastidores, telones y demás elementos empleados en los teatros de la época, reemplazados en el Teatro de Masas Fascista por maquinaria especializada, capaz de mejorar las prestaciones de la escena en cuanto a funcionalidad y eficiencia y permitiría el desarrollo de un nuevo concepto escenográfico, pudiendo sustituir los elementos de cartón piedra y pintados, por elementos reales, que lleven un realismo total a la escena. La escenografía bidimensional pictórica es sustituida por la escenografía tridimensional realista. Es decir en un aspecto material, pero nunca espiritual, estético o artístico. En este ámbito, el teatro propuesto por Ciocca trataba de conseguir una representación figurativa y realista, aspirando a fusionar la actuación escénica con la realidad cotidiana italiana. El teatro de Ciocca proporcionaría una experiencia tridimensional real condensada e intensificada, que trataría de superar la bidimensionalidad del cine.

*También la escenografía se modifica respecto a su estructura tradicional. No se debe aplanar la realidad en dos dimensiones,*

*como una flor seca entre las hojas de un libro. Todo se dispone como debería, tridimensionalmente: los árboles son árboles, las casas son casas. El director escénico debe preocuparse solo de disponer sobre la escena, lo más visible posible, la imagen real de las cosas.*<sup>48</sup>

El *Teatro de Masas* propuesto por Ciocca no limita sus funciones a la representación dramática, sino que, como ocurría en el *Teatro Total* y los teatros rusos se busca la multifuncionalidad del espacio siendo posible realizar teatro, ópera, conciertos, circo, proyecciones cinematográficas (fragmentando el espacio en varios sectores divididos por cortinajes descolgados del techo) y desfiles de masas, retomando y remarcando el carácter político original del espacio.

*El Teatro de Masas se presta, además a espectáculos de ópera, para conciertos orquestales. La capacidad de la sala para conciertos aumenta en 2000 puestos. Eliminando la orquesta y la parte más central de la platea, el teatro es transformable en un circo ecuestre para 21.000 espectadores. Es posible reducir la sala a un cinematógrafo con espectáculo múltiple, dividiéndola en varios mediante velos colgados del techo. Así se pueden conseguir seis salas de cine para espectáculos no sonoros, cada una para 3000 espectadores.*

*El Teatro de Masas no dejará su función para representaciones, sino que servirá también y sobre todo para los desfiles. Nosotros no debíamos despreciar los desfiles, que no comprenden solamente el duro corazón. El desfile es la síntesis de la obra de la colectividad, la glorificación de las fatigas del pueblo, la expresión de las pasiones de la nación. Miden el entusiasmo de la masa y los progresos de las grandes ideas bastante mejor que las frías y académicas conmemoraciones.*<sup>49</sup>

El cilindro en el que se aloja escena y auditorio esta rematado por una doble cúpula con curvaturas independientes que tratan de responder a las diferentes solicitudes de escena y auditorio en cuanto a acústica e iluminación. Esta cubierta está pensada para actuar como un techo técnico del que se descuelgan diferentes dispositivos y particiones que permitan el correcto funcionamiento del teatro en este espacio único. En el centro de la cúpula se encuentra el dispositivo de climatización y renovación de aire del teatro que impulsa aire a través de la sala y que se recoge bajo la platea, retornando al elemento climatizador central a través de la cámara intersticial de las paredes laterales del cilindro. Al estar dispuesto en contacto con la cubierta el dispositivo puede renovar el aire fácilmente.

*En la sala, el delicado servicio de calefacción y ventilación está asegurado instalando en el centro de la cúpula un único termoventilador (sic) enorme, capaz de cambiar el aire de la sala por lo menos ocho veces por hora, precalentándolo. El termoventilador toma el aire del exterior y reabsorbe el mismo aire de la sala, transmitido mediante elementos oportunamente dispuestos bajo la platea y a lo largo de las balconadas, en la cámara dispuesta entre las paredes. (...) El espacio bajo la platea y la cámara de las paredes a través de los que el aire retorna al termoventilador, constituyen un óptimo diafragma de aislamiento térmico y acústico de la sala. Ahí se mantiene permanentemente una ligera sobrepresión que evita el peligro de irrupción de las corrientes frías.*<sup>50</sup>

El estudio de Ciocca presta una atención especial al las cuestiones de dimensionamiento de escaleras, pasillos y puertas que permitan un uso correcto y fluido de los espacios de circulación, esenciales para permitir el correcto acceso y evacuación de un teatro destinado a alojar a varios miles de personas. La propuesta de Ciocca propone un recurso novedoso en cuanto al dimensionamiento y distribución de las salidas de evacuación de platea y anfiteatros, al disponer multitud de puertas de pequeña dimensión (entre sesenta centímetros y metro veinte) por planta a través de las cuales evacúen un determinado número de espectadores cómodamente. De esta manera se evita concentrar a la masa en determinados puntos, lo que conllevaría una sobredimensión de los pasillos de circulación y las salidas, ocupando grandes superficies agrupadas en planta y dificultando la correcta disposición de las butacas en las plateas. La organización de los asientos y pasillos se hace en función de estos criterios, de manera que las butacas se agrupan en torno a pasillos que las sirven, permitiendo según los cálculos de Ciocca evacuar la totalidad de la sala en poco más de un minuto:

*Contrariamente a la práctica habitual, que emplea puertas amplias, contra las cuales el público se aplasta, las puestas deben ser de setenta centímetros de ancho de manera que pase cómodamente una persona cada vez. A paso normal salen por cada puerta diez personas cada doce segundos y así la balconada más alta se evacúa en treinta segundos y la más baja en cuarenta y cuatro. Es lógico, que en caso de alarma la velocidad de evacuación crezca desde la parte baja a la alta, al contrario de lo que ocurre habitualmente.*<sup>51</sup>

Para su correcto funcionamiento, las puertas renuncian a su estética y materialidad habitual, y pasan a ejecutarse en lona plástica, siendo posible su accionamiento mecánicamente en caso de emergencia permitiendo el constituir un sector aislado del resto del teatro, permitiendo la sectorización del teatro.:

*En las puertas no queremos ver más las ridículas carpinterías de madera ni las sucias cortinas sino elementos de lona opaca tensada como las de las cámaras fotográficas y operadas de modo análogo a las de los vagones ferroviarios. Tendremos, además de un comando de seguridad para cada puerta, un comando colectivo a distancia y en caso de alarma todas las puertas se abrirán en una décima de segundo.*<sup>52</sup>

A través de las puertas de evacuación se accede a cinco amplios vestíbulos, de, al menos, 9000 metros cuadrados, co-

<sup>44</sup> Ibídem.

<sup>45</sup> Ibídem.

<sup>46</sup> Ibídem.

<sup>47</sup> Ibídem.

<sup>48</sup> Ibídem.

<sup>49</sup> Ibídem.

<sup>50</sup> Ibídem.

<sup>51</sup> Ibídem.

<sup>52</sup> Ibídem.

<sup>53</sup> Ibídem.

<sup>54</sup> Ibídem.



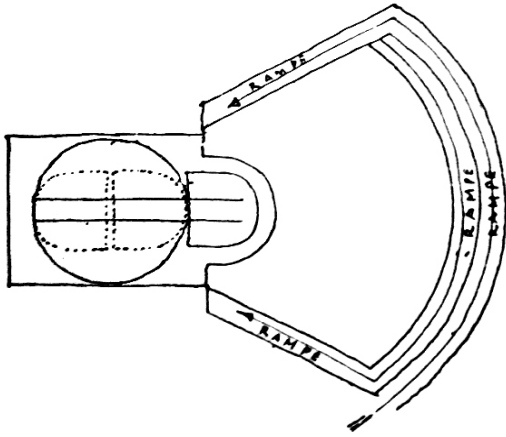


Fig. 4.3.11.



Fig. 4.3.12.

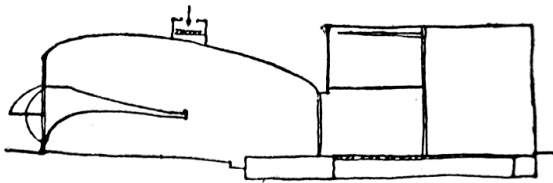


Fig. 4.3.13.

nectados con tres cuerpos de escaleras que garantizan el cómodo acceso y evacuación de la masa de espectadores. Espacios donde la masa puede encontrarse y relacionarse, retomando un carácter social en torno al teatro, en proceso de desaparición en ese momento.

*Alrededor de la sala se encuentran cinco inmensos vestíbulos, uno en cada piso, de doscientos cuarenta metros de superficie cada uno, en gran parte ubicados frente a jardines, hacia los cuales se pueden extender terrazas y parques colgantes. Tres grandes cuerpos de escaleras dispuestos como tres extremidades de una cruz, de la que la escena es el pie, permiten al público desarrollar a cielo abierto, saliendo a través del guardarropa y hacia las escaleras. Estas tiene planta radial y éstas, como es lógico, son más largas en la base, donde se congregan los espectadores que descienden a los diferentes niveles.<sup>53</sup>*

Vinculados a las escaleras se dispone el guardarropa, consistente en un armario individual accesible mediante una red de pasillos de dimensión adecuada a los flujos de evacuación. Descendiendo por las escaleras se encuentran los aparcamientos y los locales de aseo y servicio complementarios del teatro. Así se completa el ciclo funcional del auditorio propuesto por Ciocca, que se convierte en el origen y base de la materialización espacial y estética del proyecto. Frente a otras propuestas donde la componente ideológica, estética o el propio espectáculo eran el origen de la solución arquitectónica, podríamos decir que el proyecto propuesto por el arquitecto es, en este sentido, funcionalista y constituiría la respuesta racionalista al planteamiento del teatro de masas fascista de Mussolini.

El potencial como elemento de índole política del Teatro de Masas Fascista era uno de los incentivos que este proyecto suponía para el Régimen Fascista, algo, de lo que para Ciocca era evidentemente consciente y que deja patente cuando al hilo de la multifuncionalidad y versatilidad del *Teatro de Masas* comenta su capacidad para actuar como “un premio para a los voluntariosos, incitación a los tibios, advertencia a los dudosos”<sup>54</sup>. El diseño de Ciocca también trataba de responder a otra de las aspiraciones del Régimen Fascista, la vinculación de la Italia moderna con la Roma Antigua. En este caso el proyecto plantea una asociación figurativa con la arquitectura de los anfiteatros romanos, con su forma cilíndrica, la multitud de aperturas en su perímetro y la configuración espacial interior, muy similar a la que se adoptaba en estos edificios en eventos teatrales estivales.

*El nuevo mundo que surge sobre la base de la disciplina tendrá su propia estética, la estética de la disciplina: una estética que acaba de nacer. Nacida con las pirámides y que brilló especialmente en los campamentos Romanos militares, acueductos y en la civilización Romana en general.<sup>55</sup>*

Ningún otro proyecto para la construcción del Teatro de Masas Fascista fue publicado con un seguimiento similar al de Ciocca en *Quadrante* y, pese a que hubo otras propuestas, ésta fue la que adquirió una mayor repercusión tanto dentro de Italia como en el extranjero. El debate continuó en el siguiente número de *Quadrante*, mediante una propuesta crítica realizada por el ingeniero Guido Fiorini, como respuesta crítica al proyecto de Gaetano Ciocca. Guido Fiorini<sup>56</sup> era en ese momento un reconocido arquitecto e ingeniero nacido en Bolonia, pero que había desarrollado gran parte de su carrera profesional en París, hasta su definitiva vuelta a Italia en los años treinta. Durante sus primeros años en Italia se vinculó inicialmente con el MIAR tras su participación en la *Seconda Esposizione del Movimento Razionalista* en 1931, formando parte del grupo regional romano, para vincularse posteriormente con el Futurismo Italiano, en cuyo seno desarrolló la *tensistruttura*, patentada en Italia, Francia y Alemania y que suscitó gran interés en toda Europa, incluso en Le Corbusier que, interesado por su investigación le hizo algunas sugerencias técnicas<sup>57</sup>. La *tensistruttura*, trataba el empleo del hormigón armado para construir estructura con núcleos rígidos portantes a partir de los cuales se desarrollaría una estructura sometida principalmente a esfuerzos de tracción<sup>58</sup>. El manifiesto titulado *La tensistruttura, grande invenzione futurista*<sup>59</sup> publicado en la revista *Futurismo* en 1933 supone inicialmente la firme renuncia de Fiorini al racionalismo, corriente imperante en la arquitectura italiana en ese momento y a la que él había estado vinculado inicialmente.

*Se equivoca el que crea que perfeccionar quiere decir simplificar. (...) El racionalismo es un cadáver. Puede ser un cadáver bello. No es un ser viviente. Ninguna obra de arte puede surgir de un razonamiento directo. No puede.<sup>60</sup>*

El manifiesto sirve de documento de adhesión de Fiorini al Futurismo, movimiento en el que, en su opinión, se incubaría la arquitectura del futuro, capaz de integrar la nueva espacialidad y la técnica moderna, desvinculada de un proceso racional puro. En el texto Fiorini señala como arquitectura fundacional del movimiento arquitectónico futuro la propuesta de Le Corbusier para el *Palacio de los Soviets*, capaz de sintetizar los principios enunciados por su *tensistruttura*.

*(Un arquitecto en 1931 debe realizar) nuevas salas para nuevas exigencias, nuevas distribuciones, nuevas conexiones, nuevas estructuras estáticas. Toda la investigación de la gran industria, todas las conquistas de la ciencia, todos los medios de cálculo están a disposición de este arquitecto. (...)*

*La creación del espíritu, la invención pura es el fruto de la sensibilidad, del lirismo, de la espiritualidad. Esta nuestra fuerza, la fuerza de los latinos, futuristas, nuestra gran cualidad.*

*Nosotros latinos futuristas poseemos la auténtica cualidad creativa que deriva de un patrimonio de sensibilidad y de lirismo.*

Fig. 4.3.11/12/13. Guido Fiorini, esquemas adjuntos a su carta comentando aspectos relativos al proyecto de Gaetano Ciocca.

Fig. 4.3.14. Bontempelli, M. y Bardi, P. M. (ed.), *Quadrante*. Milán: Julio 1933, nº3, año 1, p. 1

La propuesta de Fiorini no apareció como un artículo específico en *Quadrante*, sino encuadrado en la sección *Lettere a Quadrante*, abierta a “aquellos que quieran manifestar ideas en contraste con las nuestras: *Quadrante* es una revista de discusión, abierta y libre (advertencia para aquellos que odian a muerte las discusiones, beatos solamente de su propia pereza mental y su conveniencia)”<sup>62</sup>. Los editores de la revista, según su propio comentario introductorio, eligieron ésta entre una de las varias cartas recibidas en relación con la ponencia de Ciocca, por el especial interés de la misma. Fiorini realiza un discurso crítico con la propuesta del ingeniero que emplea a la vez para introducir su propuesta. En primer lugar Fiorini argumenta en contra de la formalización de la sala en un espacio circular y, por ello contra la visión del espectáculo desde diversos puntos de vista.

*Yo no creo que la forma de circular en la sala sea la más propicia para satisfacer estas dos condiciones. De hecho, mientras la mitad enfrentada a la escena goza de una excelente visibilidad, no se puede decir lo mismo de la otra mitad. Las palabras del autor del estudio: “Nos habituaremos a ver el espectáculo de la escena bien de frente, bien desde un lateral, bien desde detrás como estamos habituados a ver el espectáculo de la vida” me parecen osadas. Lo entendería si la escena se desplazase durante el espectáculo de manera que tuviese continuamente puntos de vista variados. Como sucede en el cine. Pero no es así. En verdad más de un cuarto de los espectadores ven el espectáculo en condiciones desfavorables. No debe ser placentero ver durante todo el espectáculo a los actores dan siempre la espalda y que tienen como fondo de su perspectiva al público y las paredes de la sala. La escena debe ser vista frontalmente.*<sup>63</sup>

Así Fiorini prescinde de la sala circular en planta y pasa a emplear el sector central del círculo eliminando los sectores restantes a ambos lados de la escena central, que se conserva en su posición original, si bien, bajo una única curva común para auditorio y escena en su cubierta, que garantizaba unas mejores condiciones acústicas en todos los puntos de la sala y prescindiendo de la iluminación en cubierta, pasando a disponerla en las paredes laterales. Evidentemente este cambio en la morfología de la sala lleva a que las balconadas superiores se vean modificadas, pasando a estar trazadas en un único nivel capaz de sumar la capacidad total de los cuatro niveles propuestos por Ciocca:

*Así la forma conveniente no es el círculo sino el sector circular. En este caso la escena podrá estar situada exactamente en el centro del círculo del que el sector es una parte. Es la solución que sugiere la geometría. Así, modificaremos la planimetría del teatro como en este boceto mío realizado a lápiz.*<sup>64</sup>

Otro punto de conflicto entre los dos ingenieros serán los núcleos de escaleras en cruz propuestos por Ciocca. Fiorini, acertadamente, señala una cierta incoherencia en el planteamiento de Ciocca de conseguir alojar a las 20.000 personas en el espacio más reducido posible, para después plantear unas escaleras que se extienden de manera excesiva por el parque, ocupando una superficie similar a la del auditorio. En su lugar Fiorini propone sustituirlas por dos rampas dispuestas sobre pilares circulares que rodean el perímetro del auditorio.

*Me parece que se deben superar las escaleras. Son anticuadas y peligrosas. En un teatro moderno resultan inaceptables. Mejor sustituirlas por rampas. Dos rampas en nuestro caso. Las escaleras del estudio de Ciocca son inmensas. Debe haber una cierta proporción entre los organismos de la máquina-edificio. (...) Pienso que se puede obtener el mismo propósito con menos espacio y con un organismo más adaptado y más económico. Las dos rampas deben estar soportadas por pilares circulares.*<sup>65</sup>

Finalmente Fiorini, presenta la referencia evidente de su propuesta, de nuevo el proyecto para el *Palacio de los Soviets* realizado por Le Corbusier y Pierre Jeanneret, formalizando su auditorio como un sector de círculo, empleando rampas para los accesos y una curva acústica única suspendida mediante cables traccionados suspendidos de una serie de pórticos dispuestos sobre ella.

*La sala que he descrito es parecida a la gran sala de 15.000 personas propuesta por los arquitectos Le Corbusier y P. Jeanneret en el famoso proyecto del palacio proyectado por el Gobierno de la U.R.S.S. para coronar el primer plan quinquenal. También aquí la forma es la de un sector circular. También aquí están las rampas. La curva acústica del techo es parecida a la trazada por mí y proviene de los cálculos de M. M. Molin y de M. Marty; los trabajos acústicos los ha calculado y dirigido M. Gustave Lyon.*<sup>66</sup>

La intervención que Fiorini realiza y las soluciones propuestas, prefiguran una solución completamente diversa de la de Ciocca, en sus principios y en su formulación. Fiorini, prescinde en su planteamiento de los objetivos iniciales planteados por Ciocca, como éste mismo se encargará de precisar en la respuesta a su carta publicada en este mismo número de *Quadrante*. En su repuesta a la carta de Fiorini, Ciocca reconoce que el punto de partida de ambos ha sido el mismo, el estudio del gran auditorio del *Palacio de los Soviets*, pero señala una diferencia fundamental basada en el diferente uso final de ambas instalaciones de masas: el teatro precisa de una proximidad mayor entre actores y espectadores para poder

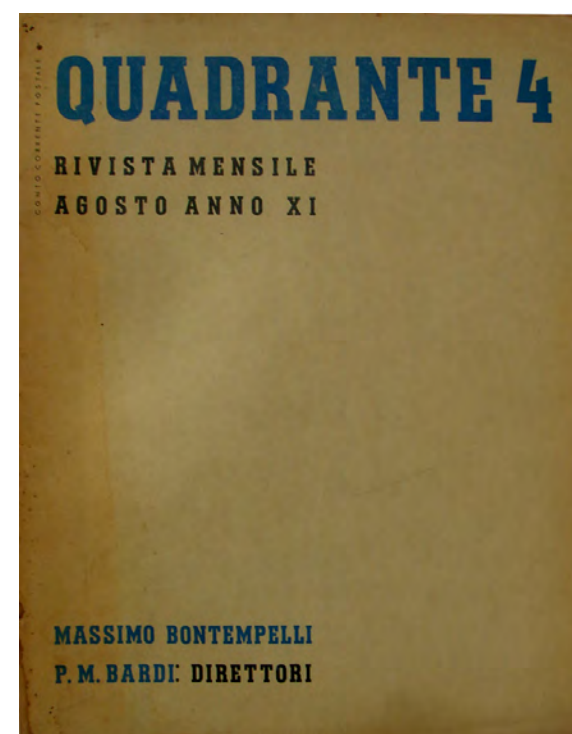


Fig.4.3.14.

<sup>55</sup> CIOCCA, Gaetano, “(Servizi a Mussolini), Progetto di casa rurale”, en SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., p. 31-44.

<sup>56</sup> /1891-1965/

<sup>57</sup> CRISPOLTI, Enrico, *Attraverso l'architettura futurista*, op. cit., p. 212.

<sup>58</sup> MANCEBO ROCA, Juan A., *Arquitectura Futurista*, op. cit., p. 322.

<sup>59</sup> FIORINI, Guido, “La tensistruttura, grande invenzione futurista”, *Futurismo*. Roma: 22 Enero 1933, año II, nº20, p. 8.

<sup>60</sup> Ibídem.

<sup>61</sup> Ibídem.

<sup>62</sup> Nota Editorial, “Lettere a Quadrante”, *Quadrante*. Milán: Agosto 1933, nº4, p. 46-48.

<sup>63</sup> Ibídem.

<sup>64</sup> Ibídem.

<sup>65</sup> Ibídem.

<sup>66</sup> Ibídem.



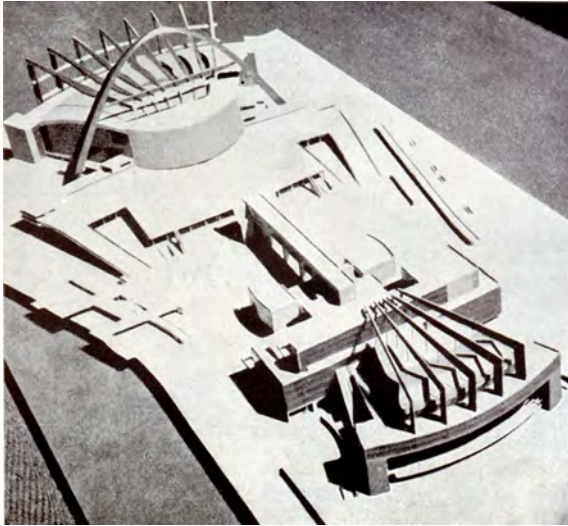


Fig.4.3.15.



Fig.4.3.16.

Fig.4.3.15/16. Le Corbusier y Pierre Jeanneret, propuesta para el Palacio de los Soviets, 1931.

Fig.4.3.17. Construcción del puente para la escenografía de 18BL.

percibir matices y transmitir sentimientos de la que precisaría un desfile, un mitin o una proyección cinematográfica:

*Mi artículo en Cuadrante 3, más que el estudio del teatro de masas, es la invitación al estudio del teatro. Por lo tanto es también una invitación a las objeciones, y las del ingeniero Fiorini son particularmente interesantes para mí, porque se remontan al mismo punto del que yo he partido, el estudio de auditorio para el Palacio de los Soviets de Moscú, con capacidad para 15.000 personas. Pero hay una diferencia sustancial entre la sala soviética y mi teatro de masas y es que la sala de Moscú... no es un teatro. No tiene escenario, sino una arena, sobre la cual, durante reuniones toman asiento los miembros del Gobierno y los representantes y tienen lugar los desfiles. La disposición de la sala adoptada en el proyecto de Le Corbusier, y en muchos otros, es lógica, como es lógico el uso del micrófono para llevar la voz de los espectadores a los puntos más alejados de la sala.<sup>67</sup>*

El mismo argumento refuerza la morfología que Ciocca confiere al auditorio, que al encontrarse contenido en el interior de una circunferencia intersecada con otra menor correspondiente a la escena permite disponer la mayor cantidad de espectadores a la menos distancia del centro geométrico de la misma, que es a su vez, el borde de la escena.

*Con la forma adoptada por mí, que es un sector circular, pero abarca un ángulo respecto al centro cuatro veces mayor que el sector del esquema del ingeniero Fiorini, la distancia máxima del espectador a borde de la plataforma se reduce a casi la mitad y en cualquier caso al mínimo. Esto es lo esencial. Que la escena se observe desde tres cuartos de la circunferencia, en lugar de por menos de un cuarto, no hay de hecho ningún inconveniente para la audición ni tampoco para la vista. Los espectadores de los sectores laterales verán de perfil lo que los del sector central ven de frente; si después los actores se mueven normalmente sobre el palco, todos gozarán del espectáculo de igual manera.<sup>68</sup>*

En cuanto a la elección entre una única galería o varias de menor tamaño, Ciocca defiende su planteamiento en base a la mayor facilidad de conseguir una óptima visibilidad, acústica, evacuación y uso, si bien toma en consideración la puntualización de Fiorini en cuanto a la supresión de las escaleras, cuando por los desarrollos sea posible disponer rampas, pero manteniendo la galería múltiple y los desalijos por planta a través de múltiples puertas de pequeña dimensión.<sup>69</sup>

*El ingeniero Fiorini se preocupa de la acústica: mi idea es que la platea reciba solo el sonido directo y que las galerías recibieran el sonido directo y el sonido reflejado de las bóvedas. La diferencia del camino de los dos sonidos será suficientemente pequeña para evitar el ruido. Estoy completamente seguro de la posibilidad geométrica de repartir igualmente el sonido reflejado, concentrándolo especialmente en los puntos más lejanos.<sup>70</sup>*

Pese a la diferencia de puntos de vista existentes entre Ciocca y Fiorini en cuanto a la resolución óptima del espacio destinado a acoger el Teatro de Masas Fascista, la confrontación de ideas resulta muy interesante por la divergente formalización de ambos partiendo del estudio de un mismo proyecto de referencia y porque las inteligentes objeciones realizadas por Fiorini provocarán modificaciones sustanciales en el proyecto de Ciocca como veremos más adelante.

El diseño del Teatro de Masas Fascistas despertó el interés no solamente en Italia sino también de la vanguardia arquitectónica y teatral y la propuesta de Ciocca fue la respuesta que más repercusión tuvo tanto en el ámbito nacional como internacional. En el número especial que la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui* le dedicó en Septiembre de 1933 a "les salles de spectacles", dentro de la sección "tendances nouvelles dans la Conception du Théâtre", en la que se analiza el *Teatro Meyerhold* de Barkhin y Vakhtángov, el concurso del *Teatro en Járkov*, el *Teatro Kabuki* de Osaka de Obayasigumi, entre otros, aparece Julien Lepage, dedica un revelador artículo al teatro de Gaetano Ciocca en su primera versión, titulado *Un proyecto italiano de teatro de masas*, lo que sitúa al proyecto del ingeniero entre las investigaciones más vanguardistas realizadas en Europa en los últimos años:

*Ciocca se esfuerza, y nos parece el punto esencial del teatro de masas italiano, en hacer posible una presentación lo más racional posible. La escena tradicional parece, por así decirlo, reducir el espacio escénico a dos dimensiones. Es este juego plástico, visible desde los diferentes niveles, lo que va a dar lugar al nuevo teatro italiano. (...) La sala no tiene en cuenta las cuestiones de visibilidad y acústica. El proyecto demanda también una superficie de terreno enorme. (...) En suma: felicitamos sinceramente a nuestros colegas italianos que, bajo el impulso del Duce, están tratando asuntos de tal importancia; sin embargo, no podemos todavía quitarnos la impresión de que los esfuerzos en esta cuestión tienen un largo camino por delante antes de traducirse en realidades construidas.<sup>71</sup>*

Lepage identifica en su texto las características esenciales del teatro de Ciocca, pero a la vez señala de manera muy certera sus principales carencias, la visibilidad y acústica general del proyecto, junto al tremendo espacio preciso para construir un teatro de estas características, ahondando en cuestiones que ya fueron tratadas en la carta de Fiorini. Sin embargo, esta propuesta analizada, solo era el punto de partida de las investigaciones de Ciocca, que en posteriores versiones, convertirá estos puntos débiles en los puntos fuertes del proyecto. De nuevo Ciocca realizará un nuevo artículo en *Cuadrante* para responder a las observaciones realizadas desde *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, agradeciendo en primer lugar el interés por su propuesta y su incorporación dentro de un grupo selecto de proyectos de destacados espacios

teatrales europeos:

*Architecture d’Aujourd’hui dedica un número entero a las salas de espectáculo modernas. Es una publicación interesantísima y yo debo estar particularmente agradecido a la revista parisina porque, en una lúcida exposición del señor Lepage, se informa, entre las tendencias más nuevas de concepción de los grandes teatros, las ideas que yo he expuesto en Quadrante 3 a propósito del teatro de masa, que Mussolini quiere.*<sup>72</sup>

Ciocca incorporó a este artículo argumentos similares a los aportados en la respuesta a la carta de Fiorini en cuanto a la justificación del planteamiento espacial, geométrico, evacuaciones, acústica, implantación,... Además achaca la falta de definición en su propuesta a la ausencia de referencias previas y a que su texto es simplemente un estudio previo, para iniciar el debate y que debe ser evolucionado y trabajado en equipo con otros profesionales. Ciocca propone una línea de investigación conjunta seguida por diversos profesionales trabajando en uno o varios grupos evolucionando un modelo conjunto siguiendo el patrón del sector industrial.

*Niego la utilidad, e incluso la posibilidad, de que un solo individuo o un pequeño grupo de individuos sean capaces de afrontar un problema así de complejo y difícil, como el de proyectar un teatro para veinte mil personas. (...) Con el método que yo defiendo, el modelo puesto ante los proyectistas es único, fruto ya de una evolución continuada, a la que cada uno aporta la contribución de su inteligente colaboración, de manera que los esfuerzos de todos son recogidos y concentrados en una sola dirección y por ello fructíferos en máximo grado. No es un método nuevo; se emplea en cualquier industria, salvo en la de la construcción. La perfección mecánica del automóvil y de los aviones nace así.*<sup>73</sup>

El propio Ciocca seguirá ese método colaborando con un grupo de arquitectos en el desarrollo de su propuesta para el Teatro de Masa, que podría tratarse de Bardi, Figini, Pollini, Ghiringhelli y los miembros de BBPR con los que Ciocca realizó frecuentes colaboraciones durante los años treinta:<sup>74</sup>

*Yo confío poder, en el próximo número de Quadrante, corroborar mis palabras con un proyecto detallado del teatro de masa, que aporte un ejemplo de aplicación del método de creación corporativa. El proyecto será desarrollado en colaboración con un grupo de arquitectos jóvenes que Quadrante conoce. Será un proyecto todavía alejado de la posibilidad de ejecución, pero un paso más adelante, invitando a los demás a dar un paso adelante. No comparto el escepticismo sobre la posibilidad de construir el teatro para veinte mil personas y espero poder dar una clara demostración. (...) En conclusión, yo tengo fe en que el teatro de masa se construya. Además, ¿quién ha dicho que el teatro de masa debe construirse? Mussolini. Esto significa que el teatro se puede construir. Mussolini siempre tiene razón.*<sup>75</sup>

Ciocca finaliza este artículo empleando el famoso eslogan fascista creado por el periodista y diseñador italiano Leo Longanesi “Mussolini siempre tiene razón”<sup>76</sup>, tratando de cerrar el debate acerca de la idoneidad de un teatro de masas, apelando a la voluntad del *Duce* como elemento impulsor, necesario y suficiente para promover un proyecto de la magnitud y ambición que suponía la creación del teatro de masas. Sin embargo el debate no había hecho más que comenzar. La segunda versión del proyecto de Ciocca no apareció en los siguientes meses en *Quadrante* y precisó más tiempo del que había calculado el ingeniero para llevarse a cabo, mientras el debate sobre el proyecto de Mussolini ampliaba su tono, ámbito e influencia en la península italiana y parte de Europa.

Una primera experiencia anunciada como *Teatro de Masas para las Masas* titulada *18BL. Il camión della guerra della rivoluzione e della ricostruzione*, fue estrenada el 29 de Abril de 1934, bajo la dirección del director de cine Alessandro Blasetti y el escritor y director Corrado Pavolini en Florencia<sup>77</sup>. La obra cuyo título hace referencia al modelo de camión Fiat que transportó a las tropas fascista en la Marcha sobre Roma, fue representada al aire libre en la ribera del Arno, acondicionada para una representación bélica que presenciarían 20.000 personas y en la que actuarían unos 2.000 actores. La ausencia de coherencia del guión escrito a varias manos, la climatología adversa y la dificultad generalizada para seguir la acción hizo que la experiencia fuese un fracaso absoluto. Las malas críticas generalizadas, por parte de los estamentos fascistas, la audiencia y la prensa hicieron que se paralizasen los planes para representar más espectáculos de este tipo, lo que fue un duro golpe para las aspiraciones del ámbito “espiritual” e impulsó la parte “material” del discurso de Mussolini<sup>78</sup>.

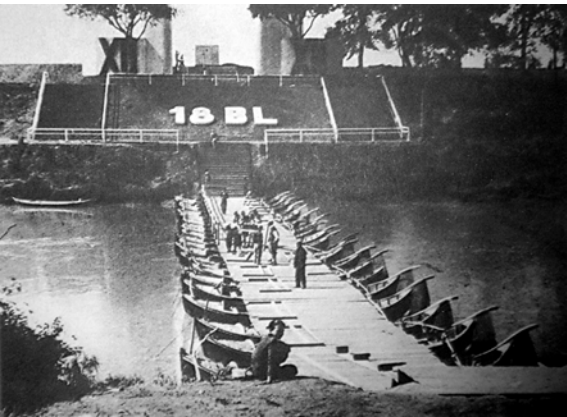


Fig.4.3.17.

<sup>72</sup> CIOCCA, Gaetano, “Lettere a Quadrante”, *Quadrante*. Milán: Agosto 1933, nº4, pp. 47-48.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Resulta cuestionable sin embargo la respuesta de Ciocca acerca de las objeciones a la doble curvatura de la cúpula y la posibilidad de hacer coincidir el sonido de emisión directa con el reflejado por las bóvedas consiguiendo potenciar la acústica en las zonas más alejadas, aunque el caso queda pendiente de un estudio geométrico más detenido.

<sup>75</sup> CIOCCA, Gaetano, “Lettere a Quadrante”, op. cit., pp. 47-48.

<sup>76</sup> LEPAGE, Julien, “Un Projet Italien de Théâtre de Masse. Architecte: Gaetano Ciocca”, *Architecture D’Aujourd’Hui*. París: Septiembre-Octubre 1933, p. 15.

<sup>77</sup> CIOCCA, Gaetano, “Ancora sul Teatro di Massa”, *Quadrante*. Milán: Diciembre 1933, nº 8, pp. 17, 18.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, Stanford: Stanford University Press, 2004, pp.57-69.

<sup>80</sup> CIOCCA, Gaetano, “Ancora sul Teatro di Massa”, op. cit., pp. 17, 18.

<sup>81</sup> “Mussolini ha sempre ragione!” Longanesi, Leopoldo, *L’Italiano*, 11 Febrero 1926.

<sup>82</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Staging Fascism...*, op. cit., pp. 77-95.

<sup>83</sup> VERDONE, Mario, “Mussolini’s Theatre of the Masses”, en BERGHAUS, Günter, *Fascism and Theatre...*, op. cit., pp. 137-1938.





Fig.4.4.01.a



Fig.4.4.01.b

Fig.4.4.01 a/b. Fotografía de los asistentes al Convegno Volta.



## 4.4

### Convegno di Lettere: Il Teatro Drammatico. Roma, 1934.

Architettura dei Teatri. Teatri di massi e teatrini.

#### 4.4.1. SESIÓN DE APERTURA EN EL CAMPIDOGLIO

Roma, 8 de Octubre de 1934

*Me resulta muy grato hospedar en el Campidoglio a cuantos de ustedes han venido a este Convegno Internacional, noble iniciativa de la Reale Accademia d'Italia, organizado según los fines y los estatutos de la Fundación Alessandro Volta. En años anteriores la Reale Accademia d'Italia, dirigida por la Classe delle Scienze dedicó un Convegno a, estudio de la Física Nuclear y a la Inmunología, la Classe delle Scienze Morali organizó el Convegno Volta referido al examen político de la Europa contemporánea, mientras que el actual, de cuya dirección se ha ocupado la Classe delle Lettere, tiene como objeto el Teatro Dramático.*<sup>1</sup>

Con estas palabras de Francesco Boncompagni Ludovisi, príncipe de Pombino, se inauguró el Convegno Volta de Roma el 8 de Octubre 1934. El evento, organizado conjuntamente por la Reale Accademia d'Italia y la Fondazione Alessandro Volta, fue el foro de debate más importante de la década de los años treinta en Europa. En su cuarta edición, tras las dedicadas a la Física Nuclear, la Inmunología y la Política Europea Contemporánea, la Classe delle Lettere decidió proponer como tema el Teatro, lo que nos da una idea de la magnitud e importancia del debate que estaba teniendo lugar en Italia y en toda Europa en ese momento.

En un momento en que los congresos, encuentros y reuniones teatrales se sucedían a lo largo y ancho de Europa, el Convegno Volta se configuró como un evento singular tanto en su organización como en sus objetivos. En primer lugar se rechazó congregar a los representantes oficiales de estados afines artística y políticamente, proponiendo una extensa lista de invitados seleccionados en función de la calidad de su propuesta artística y tratando de congregar a representantes de todos los países europeos. La presidencia del Convegno, formada por el presidente de la academia, Guglielmo Marconi, el presidente de la Classe de Lettere Carlo Formichi y los académicos Luigi Pirandello y Filippo Tommaso Marinetti, envió invitaciones a un listado de personalidades entre los que figuraban directores teatrales, dramaturgos, escenógrafos, arquitectos e historiadores<sup>2</sup>, en contra de la tendencia habitual que limitaba el ámbito a un único sector profesional.

Roma había sido recientemente sede de la sexta edición del Congreso de la Société Universelle du Théâtre<sup>3</sup>, que tuvo lugar entre el 25 y el 29 de Abril de 1932, tras París, Barcelona y Hamburgo<sup>4</sup>, bajo la presidencia de Gino Pierantoni y a la que asistieron representantes de Francia, Italia, Alemania, Austria, Holanda, Grecia, Hungría, Polonia y Rumanía<sup>5</sup>. Sin embargo, este Congreso había tenido lugar antes del discurso de Mussolini lo que constituía un hecho lo suficientemente importante como para justificar la necesidad de una nueva reunión con el Teatro como tema central. La importancia de las palabras del *Duce* habían acaparado el debate en Italia y suscitado el interés de toda Europa, y aunque el Convegno se planteó como un análisis de ámbito europeo, tratando de evitar en todo momento la referencia a cuestiones políticas e ideológicas, el Convegno se convirtió en la principal tribuna teórica del proyecto político fascista de reestructuración de la escena<sup>6</sup>.

Las invitaciones de la Academia incluían a personalidades de Alemania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia, Finlandia, Grecia, Holanda, Hungría, Inglaterra, Irlanda, Italia, Noruega, Polonia, Portugal, Rumanía, Rusia, Suecia y Yugoslavia<sup>7</sup>, aunque no todos ellos pudieron asistir. La listado final de asistentes<sup>8</sup> al Convegno contaba con: D. Alfieri, S. Amaglobeli, D. Amiel, G. Antona-Traverse-Grismondi, L. Antonelli, N. T. Balabanoff, Milan Begović, A. Beijer, J. J. Bernard, U. Betti, L. Bonelli, M. Bontempelli, L. Chiarelli, G. Ciocca, J. Copeau, E. Gordon Craig, L. d'Ambra, S. d'Amico, A. De Stefani, A. Dukes, E. Fabre, A. Ferro, C. Formichi, J. Gregor, W. Gropius, G. Hauptmann, F. Herczeg, K. H. Hilar, V. Hofman, J. Kaden-Bandrowski, H. Kistemaekers, M. Maeterlinck, V. Marchi, F. T. Marinetti, A. Németh, G. Pierantoni, L. Pirandello, P. Politis, E. Prampolini, G. Rocca, E. Romagnoli, J. Romain, P. M. Rosso di San Secondo, J. M. Sadovenau, G. Salvini, R. Simoni, S. Siwertz, A. Tairoff, A. Tilgher, W. Unruh, C. G. Viola, H. Th. Wijdeveld, M. Wilmotte, W. B. Yeats. En la Primera Sesión el presidente, Luigi Pirandello, excusó la presencia de todos aquellos que respondieron a la invitación, pero que por una u otra causa no pudieron asistir:

<sup>1</sup> Boncompagni-Ludovisi, Francesco, “Saluto del Governatore di Roma S. E. il Senatore Don Francesco Boncompagni-Ludovisi, Principe di Piombino”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere. Tema: IL TEATRO DRAMMATICO*, Roma: Reale Accademia d'Italia, Atti dei Convegni nº4, Abril 1935, p.16.

<sup>2</sup> Los actores protestaron por su ausencia: “He leído hace un tiempo en un importante periódico, que ha tenido lugar en Roma un congreso internacional de teatro y he sabido que habían participado personas muy relevantes: un célebre flebotomista... un distinguido cirujano... un geómetra... un valiente geólogo... me dijeron que por allí merodeaba de manera sospechosa un cómico: pero el sargento de policía que lo sabía, lo abordó y le hizo entender oportunamente que debía alejarse y no inmiscuirse en asuntos que no le correspondían.” PETROLINI, Ettore, “Un po’ per celia, un po’ per non morir” en PEDULLÀ, Gianfranco, *Il Teatro Italiano nel Tempo del Fascismo*, Pisa: Titivillus Mostre Editora, 2009, pp. 165-166.

<sup>3</sup> “El Teatro, se dice en todas partes, está enfermo: la Academia de Italia encarga la diagnosis a los expertos más acreditados de cualquier fe y proveniencia. Es cierto que se han realizado las reuniones de la Société Universelle du Théâtre, que actualmente se reúnen en Moscú. Ésta es, sin embargo, una asociación que acoge a representantes de diversas naciones, lejos de atenderlas a todas ellas, y teniendo en cuenta que entre sus miembros no siempre se convoca a los más ilustres, y se ocupa de temas prácticos y económicos”. Editorial, “Convegno Volta per il Teatro”, *Scenario*. Milán: Septiembre 1934, nº9, Anno III, p. 449-450.

<sup>4</sup> Los Congresos anuales de la *Société Universelle du Théâtre* tuvieron como sedes París en 1927 y 1928, Barcelona en 1929, Hamburgo en 1930 y de nuevo París en 1931.

<sup>5</sup> Editorial, *Scenario*. Milán: Febrero 1932, nº1, Anno I, p. 41.

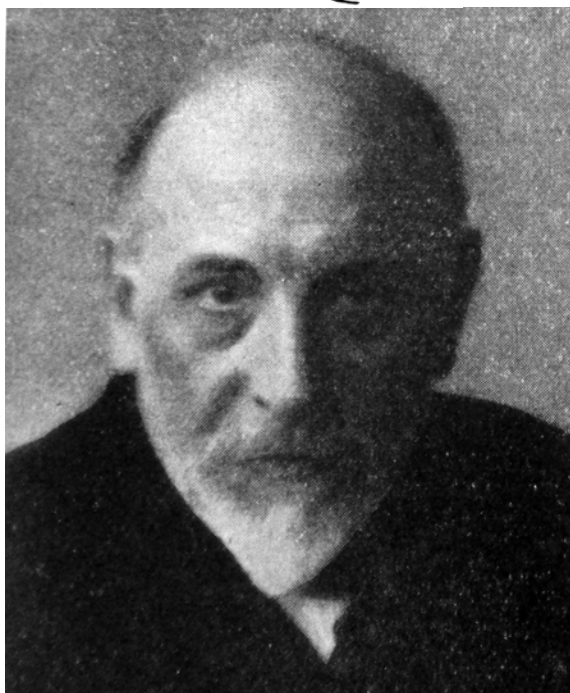
<sup>6</sup> PEDULLÀ, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, op. cit., pp. 163-171.

<sup>7</sup> El Convegno invitó a participar a un gran número de personalidades de procedencias y profesiones diversas vinculados al Teatro. El listado incluía a Walter Gropius, Gerhart Hauptmann, Heinz Hilpert, Walter Unruh, Fehling Jürgen, Oscar Walleck de Alemania, a Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Gual Adrià, Gregorio Martínez Sierra de España, a Denys Amiel, André Antoine, Gaston Baty, Jean-Jacques Bernard, Paul Claudel, Jacques Copeau, Emile Fabre, Jean Giraudoux, Henry Kistemaekers, Aurélien Lugné-Poë, Jules Romain, William Somerset Maugham de Francia, Eugene O'Neill, Young Stark de Estados Unidos, Franz V. Werfel, Joseph Gregor, Max Reinhardt, Stefan Zweig de Austria, Maurice Maeterlinck, Maurice Wilmotte, Fernand Crommerlynk de Bélgica, Serguéi Amaglobeli, Maxim Gorki, Vsévolod Meyerhold, Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, Konstantín S. Stanislavski, Aleksandr Y. Taírov de Rusia, Nicoll Allardyce, James Barrie, Noel Coward, Edward Gordon Craig, Dukes Ashley, Harley Granville-Barker, Arthur Pinero Wing, Bernard Shaw, William Butler Yeats de las Islas Británicas, Nicola T. Balabanov de Bulgaria, Milan Begovic de Yugoslavia, Agne Beijer, Martin Lamm, Sigfrid Siwertz de Suecia, Bjorn Bjornson, Anton J. Ronneberg, Johe Wiers-Jenssen de Noruega, Karel Capek de Checoslovaquia, Antonio Ferro de Portugal, Ferenc Herczeg, Ferenc Molnár, Antonio Németh de Hungría, Juliusz Kaden-Bandrowski, Arnold Szyfman de Polonia, Kaj Munk de Dinamarca, Eino Kalima de Finlandia, Alessandro Mavrodi, Ion Marin Sadoveanu de Rumanía, Photos Politis de Grecia, Hendrik Wijdeveld de Holanda. Gian-nino Antona Traversi Grismondi, Luigi Antonelli, Sem Benelli, Ugo Betti, Massimo Bontempelli, Anton Giulio Bragaglia, Luigi Chiarelli, Gaetano Ciocca, Lucio d'Ambra, Silvio d'Amico, Alessandro de Stefani, Carlo Formichi, Giovacchino Forzano, Virgilio Marchi, Filippo Tommaso Marinetti, Dario Niccodemi, Ugo Ojetti, Luigi Pirandello,





*Carlo Formichi* Fig.4.4.02.



*Luigi Pirandello* Fig.4.4.03.

Fig.4.4.02. Fotografía y firma de Carlo Formichi incluida en la reseña biográfica del libro de actas del Convegno Volta.

Fig.4.4.03. Fotografía y firma de Luigi Pirandello incluida en la reseña biográfica del libro de actas del Convegno Volta.

*Presente en palabra, pero no personalmente estará Jacques Copeau, que ha enviado al Convegno su ponencia, que otra persona, por él designada, leerá e ilustrará.*

*Retenido en el último momento por cuestiones de salud, se excusan afectuosamente André Antoine, que había aceptado con entusiasmo nuestra invitación, Jean Giradoux, Jacinto Benavente, Franz Werfel y el americano Stark Young.*

*Los deberes inherentes a su cargo como Embajador han impedido la presencia de Paul Claudel en el último momento. (...) Y obligaciones de índole artística han retenido en sus propios teatros, donde están montando obras nuevas para la próxima estación teatral, Ferencz Molnar, Noel Coward, Nemiróvich-Dánchenko, García Lorca, los directores teatrales berlineses Gründgens, Hilpert y Fehling, el director del Teatro Polski Szyfmann, Gaston Baty y, desde California, en donde está realizando una gira artística, Max Reinhardt.*

*Finalmente han manifestado su profundo lamento por no poder intervenir Stefan Zweig de Austria, Nicoll de Inglaterra, Lamm de Suecia, Kai Munk de Dinamarca, Kalima de Finlandia, Wiers-Jenssens, Bjornson y Ronneberg de Noruega.*

*A todos ellos devolvemos el saludo, al inicio de nuestro trabajo, fortalecido por su solidaridad.<sup>9</sup>*

Debido a las ausencias y pese a la expresa voluntad del Convegno de contar con figuras representativas vinculadas al teatro de todas las naciones occidentales, algunos de los países quedaron sin representación, concretamente Checoslovaquia, Dinamarca, Finlandia y España, pese a haber sido invitados a participar en el evento Serafin y Joaquín Álvarez Quintero, Jacinto Benavente, Federico García Lorca, Gual Adrià y Gregorio Martínez Sierra, que por diversos motivos no pudieron asistir. Pirandello olvidó mencionar en su relación a una serie de personalidades que pese a haber sido invitados no pudieron asistir y mostraron su apoyo escrito al Convegno, tal y como se recoge en el libro de actas del mismo<sup>10</sup>: el escritor checoslovaco Karel Čapek, los directores y dramaturgos ingleses Arthur Wing Pinero, Harley Granville Barker y William Somerset Maugham, el director francés Aurélien Lugné-Poë, los italianos Giovacchino Forzano, Federico Valerio Ratti y Guglielmo Zorzi y el ruso Vsévolod Meyerhold, que excusó su ausencia por escrito:

*Lamento profundamente no poder acudir a Roma por razones de salud, envío a la iluminada Asamblea mi agradecimiento, con el augurio de que el arte teatral al que dedico constantemente mi obra, tiene que ser enriquecido con nuevos elementos y las más elevadas expresiones del pensamiento en conexión con los nuevos ritmos de la vida y el impulso de los nuevos ideales de la cultura mundial.<sup>11</sup>*

Tal y como se detalló en el anterior capítulo, la ausencia de Meyerhold no fue motivada únicamente por cuestiones de salud, sino también por problemas con el propio Régimen Estalinista, que según el testimonio que Aleksandr Taírov hizo llegar a los asistentes, implicaron la paralización de las obras de construcción de su vanguardista teatro<sup>12</sup>.

El listado de invitados y asistentes al Convegno romano resulta ser revelador del cambio de la situación del ámbito artístico en general y del teatral en particular en Europa en apenas diez años. Una simple comparación entre los asistentes al congreso vienés de 1924 Internationale Ausstellung neuer Theater Technik organizado por Friedrich Kiesler diez años antes, con los del Convegno Volta de Roma, constata la participación de solamente unos cuantos miembros del Futurismo en ambos eventos y, como veremos, su presencia careció del protagonismo del que habían gozado en Viena, pese a la presencia de Marinetti como secretario del evento. Resulta significativa la ausencia de representantes de los movimientos de vanguardia que habían realizado destacadas aportaciones en el evento vienés: en la lista de invitados no aparece Léger ni ningún otro miembro del Cubismo; tampoco Schwitters ni los dadaístas; ningún miembro del Neoplasticismo; la ausencia de Meyerhold dejó a la vanguardia rusa con Aleksandr Taírov como único representante; de Alemania no asistieron los directores Erwin Piscator ni Berthold Brecht ni tampoco los miembros de la recientemente clausurada Bauhaus vinculados al taller de teatro Lothar Schreyer, Oskar Schlemmer ni László Moholy-Nagy, y aunque su exdirector Walter Gropius sí fue invitado, asistió para presentar su trabajo como arquitecto y hablar de sus proyectos profesionales; tampoco fueron invitados los austríacos Friedrich Kiesler, Oskar Strnad y Jacob Levy Moreno ni los italianos Ettore Petrolini y Eduardo de Filippo.

Carlo Formichi tomó la palabra en nombre de Guglielmo Marconi en la jornada inaugural y argumentó la elección de la sección de la Academia de la que era presidente: la capacidad del teatro para comunicar a las masas obliga a buscar soluciones que le permitiesen abandonar la crisis en la que en ése momento se hallaba inmerso. Para ello debería de ser capaz de encontrar un medio de expresión adecuado a la realidad social y cultural de la época, al igual que había ocurrido en el pasado. Un nuevo teatro para una nueva era:

*Cuando la Classe di Lettere, a la cual le ha tocado este año, por turno, convocar el Convegno Volta, debía elegir el argumento de la discusión, se mostró de manera unánime la preferencia por el tema del "Teatro". Por medio del teatro la literatura se aproxima al pueblo, a todos, revela fielmente el espíritu de una Nación. Ningún género literario, ni siquiera la novela puede competir, en difusión y penetración, con el trabajo dramático representado sobre la escena. No todos compran libros, pero todos, nobles o plebeyos, van al teatro. Esto hace que la práctica del arte dramático asuma la importancia de un hecho social y político del que los gobernantes de una nación no pueden desentenderse. Que el teatro languidezca o muera es una mala señal, que sea vital y próspero es un buen indicio. El teatro griego, el isabelino, el de Luis XIV documentaron tiempos*

*de civilización, prosperidad y expansión. El teatro es un medio eficaz para educar al pueblo. Aristófanes, que de estas cosas entendía bastante, sentenció en Las Ranas*<sup>13</sup>: “para enseñar a los niños tenemos a los maestros, para enseñar a los adultos debemos acudir a los dramaturgos”.<sup>14</sup>

El siguiente en tomar la palabra fue Luigi Pirandello, presidente del Convegno, académico italiano y premio Nobel de Literatura ese mismo año 1934. En su intervención lanzó una de las consignas más recordadas y repetidas tras la reunión de Roma “El teatro no puede morir”<sup>15</sup>, con la que defendía la necesidad de una actualización de los medios y formas teatrales a partir de un nuevo planteamiento de los equipamientos teatrales. Su argumentación atacaba a las instalaciones teatrales existentes, basadas en el uso de tipologías anacrónicas, incapaces de responder a las necesidades funcionales, sociales y económicas de artistas y público, solicitando un nuevo equipamiento teatral reflejo de una nueva sociedad y un nuevo arte teatral:

*Debemos proceder a la construcción de nuevos teatros, tal y como construyeron los nuevos estadios para las competiciones deportivas, ya que el teatro continúa respirando el aire sofocante de las viejas edificaciones que no se adaptan a las nuevas exigencias, no solamente del propio arte, sino sobre todo, de la economía y de las costumbres. En todas sus manifestaciones la nueva vida evita las distinciones antiguas, sea de castas o de privilegios adquiridos de cualquier forma; y se tiene la impresión de que los teatros, como fueron construidos en los tiempos en los que estas distinciones estaban presentes, son ahora anacrónicos, y trata de alejarse de ellas casi instintivamente. Se augura que de las propuestas y discusiones de este Convegno resulte que la medida más eficaz y práctica para acercar de nuevo el pueblo al teatro sea construir nuevas sedes: y tal vez con esto se resolvería, en espíritu, el llamado teatro de masas. Una sala apropiadamente diseñada, que acoja al público capaz de pagar el coste del espectáculo, teniendo los asientos un precio parejo al del cine y sin otra distinción que aquella inamovible de la mayor o menor distancia a la escena; escena dotada de nuevo equipamiento y de todos los nuevos medios técnicos, para que cada representación pueda convertirse en espectáculo, más preciso y no menos atrayente que al que la cinematografía ha habituado al público.*<sup>16</sup>

Pirandello enlaza directamente con la petición de nuevos espacios teatrales de masas formulada por Mussolini en el SIAE. La construcción de estos equipamientos teatrales habría de suponer la expresión material de una época, capaz de atender sus necesidades y expresar sus aspiraciones, tal y como había ocurrido en cada uno de los períodos históricos, a los que la arquitectura teatral había sabido corresponder:

*Todos los períodos históricos humanos han precisado un teatro, presente en todas las naciones, y este teatro, siempre señala un gran momento de la vida de estos pueblos. Patrimonio sagrado y monumental, al que muchos Estados, de los más grandes a los más pequeños, han sentido el deber de preparar las sedes capaces de acogerlo, no como un museo de estatuas inertes, sino en el que la obra de arte más digna pueda, ahora y siempre, tener vida e innovación que por ventura son creadas aunque puedan vivir fuera de todas aquellas condiciones adversas en un momento precario.*<sup>17</sup>

El amplio programa del Convegno trataba de abordar la cuestión teatral desde diferentes frentes y puntos de vista. Los temas se estructuraron en torno a cinco secciones, en los cuales se realizarían una serie de ponencias y turnos de debate para cambiar impresiones y sacar conclusiones:

- El orden de trabajo será el siguiente:*
- 1º Condiciones presentes en el teatro dramático frente a otros espectáculos (cine, ópera, radio, estadios);*
  - 2º Arquitectura de los teatros. Teatros de masa y teatrillos;*
  - 3º Técnica escénica y escenografía;*
  - 4º El espectáculo en la vida moral de un pueblo;*
  - 5º El teatro de Estado.*<sup>18</sup>

Pese a que el Convegno se presentó como un análisis de la situación presente del teatro en Europa, el programa del mismo muestra claramente que la intención final del mismo era responder a las cuestiones concretas que tenían lugar en Italia en ese momento: fundamentalmente el Teatro de Masas y la relación del Estado y el Teatro. Entre los temas propuestos solamente uno de ellos resultaba inusual en los congresos teatrales, el segundo tema, referente a la arquitectura teatral. El Convegno se convirtió en la principal tribuna del proyecto fascista de reestructuración de la escena y trataría, en ese segundo tema, de dilucidar la tipología, dimensión, gestión y funcionalidad a implantar en el Teatro de Masas Fascista.

Enrico Prampolini, Ettore Romagnoli, Federico Valerio Ratti, Gino Rocca, Piermaria Rosso di San Secondo, Guido Salvini, Renato Simoni, Adriano Tilgher, Cesare Giulio Viola, Guglielmo Zorzi de Italia. Otros invitados fueron el presidente de la Società Italiana de Autori ed Editori, Dino Alfieri, presidente de la Confederazione Nazionale Fascista Professionisti e Artisti, Balbino Giuliano, el presidente de la Corporazione Naz. Fascista dello Spettacolo, Gino Pierantoni, el comisario del Gruppo Sindacale Autori di Teatro e di Cinema, Luigi Bonelli. Ver, PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 6-14.

<sup>8</sup> Listado de nombres ordenados alfabéticamente.

<sup>9</sup> PIRANDELLO, Luigi, “Prima Seduta”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>10</sup> PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 8-14.

<sup>11</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “Partecipanti al Convegno”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere*, op. cit., p. 13.

<sup>12</sup> “*Me alegro doblemente de poder transmitir mi agradecimiento al Convegno, porque gracias a este encuentro personal se me han transmitido hechos que de no ser así, nunca hubiera podido averiguar. Ahora mismo me comunica el señor Tairoff (sic) que la construcción del Teatro Meyerhold está suspendida, probablemente por motivos que he mencionado en el relato y que hablan en contra de su forma escénica,*” Gregor, Joseph, “Theaterarchitektur. Massentheater und Kleintheater”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 75.

<sup>13</sup> ARISTÓFANES, *Las ranas*, en RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco y RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Juan (eds.), *Las Nubes. Las Ranas. Plauto.*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

<sup>14</sup> FORMICHI, Carlo, “Discorso del Vicepresidente anciano S. E. Carlo Formichi in rappresentanza del presidente S. E. Guglielmo Marconi” en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 16-17.

<sup>15</sup> “El teatro no puede morir. (...) Debe estar preparado para defenderse en su competencia con otros espectáculos que tienen un soporte válido mediante grandes subsidios y dotaciones por parte del Estado o de otros entes públicos, como por ejemplo ocurre al teatro lírico, o tienen el favor del momento, como las competiciones deportivas, para las que se fabrican nuevos estadios, o son espectáculos nuevos, que por las enormes ventajas de su reproducción mecánica y la consiguiente facilidad de su presentación, pueden repetirse varias veces al día en grandísimas salas de nueva construcción, o sin necesidad de edificaciones especiales, mediante un pequeño aparato, cómodamente puede hacerse teatro en cada casa privada”. PIRANDELLO, Luigi, “Discorso del Presidente del Convegno S. E. Luigi Pirandello”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 18.

<sup>16</sup> PIRANDELLO, Luigi, “Discorso del Presidente del Convegno S. E. Luigi Pirandello”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 18-20.

<sup>17</sup> PIRANDELLO, Luigi, “Discorso del Presidente del Convegno S. E. Luigi Pirandello”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 22.

<sup>18</sup> PIRANDELLO, Luigi, “Prima Seduta”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 26.





Joseph Gregor



Massimo  
Bontempelli



Walter Gropius



Gaetano Ciocca



H. Th. Wijdeveld

Fig.4.4.04. Fotografías y firmas de los ponentes del segundo tema incluidas en el libro de actas del Convegno Volta: Joseph Gregor, Massimo Bontempelli, Walter Gropius, Gaetano Ciocca y Hendrik Thomas Wijdeveld.

Fig.4.4.04.

#### 4.4.2. ARCHITETTURA DEI TEATRI. TEATRI DI MASSE E TEATRINI

*La construcción “espiritual” y “material” del Teatro de Masas Fascista*

Tras el primer tema que supuso un análisis de la situación contemporánea del teatro vinculado al desarrollo del cine, la radio y los espectáculos deportivos, este segundo tema suponía una inmersión directa en el tema central del Convegno: el Teatro de Masas moderno<sup>19</sup>. Tanto las personalidades vinculadas al teatro, como muchos de los gobiernos europeos, habían tratado la necesidad de la modernización del contenido, la forma y el espacio escénico, de cara a su actualización y la adecuada representación de los valores y características de las diferentes realidades artísticas y sociales de la convulsa Europa de principios de SXX.

Entre los interesados en la renovación del arte y el espacio teatral se encontraba el Régimen Fascista, que a tras el discurso de Benito Mussolini en la Società Italiana degli Autori ed Editori italianos en 1933 trató de formular su programa cultural a través de una doble iniciativa en un plano espiritual y material, que tratarían respectivamente de la construcción de una dramaturgia y un espacio teatral adecuada para la era Fascista.

La llamada de Mussolini era, evidentemente, la principal motivación de esta sesión, en la que se pretendía canalizar la discusión reinante en Italia en esos momentos entre los partidarios de los teatros a menor escala, los partidarios de los teatros de gran escala y aquellos para los que Mussolini había hecho referencia no a un nuevo equipamiento arquitectónico, sino a un nuevo espíritu teatral.

Los ponentes de esta segunda sesión fueron Massimo Bontempelli que se encargó de abordar la parte “espiritual” del mensaje de Mussolini en el SIAE y atraer el debate a la cuestión del Teatro de Masas Fascista y la situación del debate en ése momento en Italia, Joseph Gregor, escritor e historiador teatral vienés que realizó la ponencia introductoria del tema, Walter Gropius exdirector de la Bauhaus que realizaría una ponencia en la que analizaría su arquitectura teatral titulada *Theaterbau*, el ingeniero italiano Gaetano Ciocca con la presentación de su proyecto de Teatro de Masa para 20.000 espectadores y, finalmente, el arquitecto y director teatral holandés Hendrik Thomas Wijdeveld cuya exposición serviría de conclusión del segundo tema del *Convegno Volta*. Tras cada una de las ponencias se habían programado sesiones de debate que tratarían de sacar conclusiones acerca de las propuestas de los ponentes aprovechando la presencia de una selecta presencia de expertos multidisciplinares e internacionales.

#### 4.4.3. LA CONSTRUCCIÓN “ESPIRITUAL” DEL TEATRO DE MASAS FASCISTA

*Massimo Bontempelli*

Massimo Bontempelli se ocupó de dirigir el debate al ámbito italiano y, más concretamente, hacia la llamada de Mussolini y la creación de un Teatro de Masas Fascista. Bontempelli repitió muchos de los argumentos que ya había expuesto en diferentes publicaciones anteriormente y descartó tratar la cuestión arquitectónica, para centrarse en la parte “espiritual” del mensaje de Mussolini:

*Esta ponencia se presenta en relación a una frase de Mussolini: “Debe prepararse el teatro de masas, el teatro que pueda alojar a quince o veinte mil personas”. Atentos a la sugerencia, algunos técnicos han publicado inmediatamente propuestas y planos de arquitectura; excelente entre otros, el del ingeniero Gaetano Ciocca, que en ese momento estudiaba a fondo los problemas de visibilidad y acústica en un teatro destinado a un amplio público. Mientras él mismo y algunos arquitectos extranjeros huéspedes nuestros hoy, ilustrarán la parte técnica y constructiva de esto que ahora se llama “il teatro per ventimila”, a mí me interesa penetrar en el contenido espiritual de la frase de Mussolini.”<sup>20</sup>*

En su ponencia retomó algunos de los argumentos expuestos por Joseph Gregor, basados en la comprensión de la creación artística teatral como una necesidad humana y como un hecho socio-cultural capaz de reflejar el espíritu de una determinada época. En su intervención, Bontempelli hizo referencia a dos etapas de la civilización humana occidental, la era de la Roma y Grecia clásicas y una segunda que se identifica con la era romántica, cuya duración prolongaba hasta la Primera Guerra Mundial:

*La necesidad de espectáculo es una necesidad en origen, estrictamente humana (...).Cada tipo de espectáculo está ligado a su tiempo.*

*De cada época interesa lo que fue su “spettacolo típico” y ampliamente popular. Tragedia y representación política en Grecia, representación sagrada medieval, drama isabelino, teatro español, comedia dell’arte, melodrama italiano, drama post-romántico, opereta vienesa, comedia parisina, ballet ruso: este es el elenco cronológico de los “spettacoli tipici”, hasta el cierre de la segunda época romántica, que comienza con Cristo y llega a la Guerra Europea.”<sup>21</sup>*

<sup>19</sup> La sesión que tenía previsto su comienzo la mañana del día 10 de Octubre de 1934 fue suspendida por decisión unánime de los asistentes en señal de luto por la muerte del Rey Alejandro I de Yugoslavia, asesinado junto al ministro de Asuntos Exteriores de Francia Louis Barthou, el día anterior en Marsella.

<sup>20</sup> BONTEMPELLI, Massimo, “Teatro di masse”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 148-151.

<sup>21</sup> *Ibidem*.



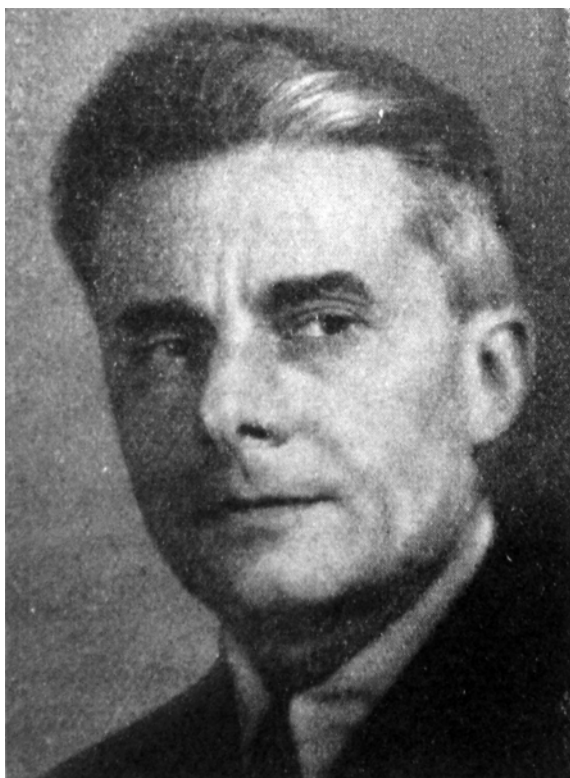


Fig.4.4.05.

La tercera etapa de la civilización humana occidental, que según Bontempelli había comenzado tras la Primera Guerra Mundial, precisaba encontrar su expresión y su público, al igual que ocurrió en los períodos históricos anteriores. Pero ¿cuál será el origen del nuevo teatro? En su opinión no podía esperarse que fuese a partir de una nueva dramaturgia, sino a partir de la congregación de grandes masas de población en el teatro. La representación teatral debería perder su carácter elitista y reunir a miles de personas de diferentes estratos sociales, siendo el reflejo de la nueva sociedad en construcción. Éste será el punto de partida del nuevo teatro, que deberá de cambiar sus principios, su escala, su estética y su técnica:

*¿Y en nuestro tiempo? En nuestra época precisa la participación del público. La guerra nos ha dejado una tabula rasa, que es la condición deseable para comenzar de nuevo. Dado que la poesía es impredecible, la búsqueda del tipo de espectáculo que podrá surgir en el futuro debemos hacerla desde la otra parte, desde la parte del público. (...)*  
*El teatro decae cuando de un evento, en gran medida popular, se convierte en una cosa para los elegidos. Es necesario, hoy, para nuestro arte, crear mitos nuevos, que recuperen un equilibrio entre la escena y el público. Y se entiende que la tendencia es hacia un teatro de gran escala, con grandes panoramas, de sentimientos y de fábula, en definitiva, hacia el espectáculo.*<sup>22</sup>

Bontempelli, se convirtió con este discurso en la extensión de las ideas de Mussolini en el Convegno, defendiendo un nuevo teatro de masas para una nueva época, “la tercera época de la humanidad civil occidental”, que habría de surgir de la congregación de grandes audiencias en el espectáculo teatral, por lo que se abre la oportunidad de la construcción de equipamientos arquitectónicos capaces de alojarles:

*Para concluir, ¿Dónde encontraremos entonces al público apasionado para el espectáculo del futuro? Debemos buscarlo en la multitud que los domingos asiste a un campeonato de fútbol. La participación del espectador llevada al máximo grado, (...) que en el SXVIII abandonó el teatro para resurgir en los estadios. En este género de masas, me aventuro a predecir, el público para el teatro del futuro. Y por esto creo en la llegada de un teatro de masas, de un teatro para veinte mil.*<sup>23</sup>

Las palabras de Bontempelli, sin embargo, no hallaron consenso entre los asistentes. Los dramaturgos protestaron al verse relegados del proceso de creación del nuevo teatro, lo que generó un malestar que se fue intensificando a lo largo del desarrollo del Convegno. En este sentido Ettore Romagnoli y Marinetti abrieron un turno de intervenciones críticas, que se extendieron hasta la concepción del Teatro de Masas. Para Marinetti el teatro tendrá dificultades para llegar a 20.000 personas de manera simultánea, ya que las características de una representación precisan de una mayor proximidad entre actores y espectadores y una relación que no puede limitarse a lo visual, como ocurre en muchos espectáculos deportivos. Para el líder del Futurismo, la creación de nuevas obras debe ser el origen del nuevo teatro de masas, no pudiendo confiarse a los clásicos de la dramaturgia el éxito del teatro de masas, ya que las obras escritas en los últimos siglos no habían sido concebidas para ese modo de representación y resultaba complejo hacerlas llegar a audiencias tan inmensas:

*Hamlet, mutilado para llegar a un público de 1.000 o 2.000 personas, debe ser reducido a pocos gestos agigantados artificialmente y a pocas frases pronunciadas con altavoces. (...)*  
*Mussolini desea hacer el teatro accesible a un gran número de ciudadanos. De ahí teatros grandes a bajo precio. Es absurdo aproximarse al deporte para concebir un teatro similar a un partido de fútbol y atribuir a 20.000 personas reunidas la capacidad de comprensión y capacidad visual y auditiva suficiente para entender y sentir una obra teatral digna de este nombre.*<sup>24</sup>

La intervención de Marinetti reclamaba de la necesidad de una nueva dramaturgia, como los futuristas habían propuesto, basada en nuevos lenguajes y en el uso intensivo de los medios contemporáneos, tal y como el mismo había planteado en el *Teatro de Masas Futuristas*, basado en el dinamismo y la simultaneidad de la acción escénica. Desde su puesto de secretario, se esforzó por defender a la vanguardia literaria y al Futurismo, “desde hace 25 años la vanguardia más importante del mundo” y reivindicó “vivamente la importancia y la indispensabilidad de la vanguardia que sola, con la audacia de un ejército, garantizan el avance y la victoria de la literatura y las artes”. Sin embargo su propuesta teatral no fue considerada para participar en el Convegno y sus reivindicaciones tenían cada vez menos adhesiones en el ámbito cultural fascista. Las intervenciones de Marinetti eran interpretadas generalmente como intentos de acaparar el protagonismo para un movimiento que había perdido su impulso inicial y el favor de los estamentos culturales y gubernamentales tras más de dos décadas de actividad.

Fig.4.4.05. Fotografías y firmas de Massimo Bontempelli incluida en la reseña biográfica del libro de actas del Convegno Volta.

#### 4.4.4. LA CONSTRUCCIÓN “MATERIAL” DEL TEATRO DE MASAS FASCISTA

*El Teatro Total de Walter Gropius y el Teatro De Masa de Gaetano Ciocca*

El objetivo esencial de este segundo tema del Convegno, sería dilucidar la tipología arquitectónica idónea que permitiese al teatro superar la situación crítica en la que se encontraba desde comienzos de siglo. El nuevo espacio arquitectónico tendría que responder espacialmente a los condicionantes de la nueva sociedad moderna, por lo que aumentaría su capacidad y eliminaría todos los rasgos simbólicos y funcionales de épocas pasadas. También debería ser capaz de ofrecer a dramaturgos, directores escénicos, escenógrafos y actores un nuevo marco en el que desarrollar el teatro moderno, un arte tridimensional capaz de competir con el cine. En este sentido cabe destacar la consideración general del teatro como un medio capaz de educar, unir y actuar como un medio de propaganda o instrucción institucional, de ahí el reciente interés de los gobiernos europeos, que independientemente de su tendencia política, pretendían establecer un ambicioso programa teatral estatal.

Si la construcción de un nuevo teatro era un tema común en la Europa de los años veinte y treinta, el reciente interés mostrado por el Régimen Fascista Italiano para la construcción de un Teatro de Masas de gran escala, hacía que éste fuese el tema central del Convegno y un hecho diferencial respecto de anteriores Congresos y reuniones de expertos teatrales. Si Italia debía construir un nuevo equipamiento teatral con cierta urgencia, la cuestión de qué tipología permitiría un mejor desarrollo del programa teatral fascista era capital y para ello el evento de Roma, resultaba especialmente trascendente.

En primer lugar debería atenderse a la cuestión de la escala, lo que supondría la continuación del debate que en ese momento estaba teniendo lugar en Italia acerca de si debería crearse una red de teatros de gran escala, de pequeña escala o ambos coexistiendo juntos. En segundo lugar debería tenerse en cuenta la cuestión de qué tipología emplear. Si bien parecía que había un cierto consenso acerca de lo inadecuado y limitado de las instalaciones teatrales existentes para realizar las ambiciones del teatro moderno, no lo había en cuanto a la tipología a adoptar. Se precisaba un nuevo modelo teatral capaz de responder a las solicitudes de la nueva sociedad europea, en proceso de construcción tras la Primera Guerra Mundial, además de a las nuevas demandas de los directores teatrales, limitados hasta ese momento en espacios escénicos acotados por la caja escénica propia de los teatros con configuraciones a la italiana. Sin embargo, hasta ese momento se habían producido una serie de aportaciones puntuales motivadas por las solicitudes particulares de un director teatral, promotor o arquitecto que carecían de continuidad y consenso. Tal y como había señalado Gregor parecía haber una serie de características comunes que suponían un retorno a las tipologías teatrales clásicas como eran el uso del anfiteatro para alojar a la audiencia, el uso de formas basadas en el círculo y la elipse, el definir un único espacio para escena y auditorio y el uso intensivo de la tecnología para facilitar el funcionamiento y la creación de efectos precisos para el desarrollo de la acción teatral.

La iniciativa del Régimen Fascista abría la posibilidad de que en Italia se construyese una red de teatros de masas modernos, por lo que el grupo de expertos reunidos en el Convegno Volta tendría como misión determinar la tipología óptima que permitiese abordar el ambicioso proyecto de Mussolini.

En este sentido la organización del Convegno Volta invitó a participar a dos destacadas figuras de la vanguardia teatral cuya presentación debería de guiar el debate acerca de la “construcción material” del Teatro de Masas Fascista: Walter Gropius, ex director de la Bauhaus y autor del *Teatro Total*, el proyecto teatral más influyente en este período de investigación espacial y Gaetano Ciocca, como representante de la vanguardia teatral arquitectónica italiana y autor del proyecto del *Teatro di Masse*.

La ausencia de Vsévolod Meyerhold, justificada por motivos de salud que se unían a los problemas de construcción de su nuevo teatro, dejó abierta la cuestión de a qué sección se adscribiría su intervención. Su escasa empatía con Aleksandr Tairov hace pensar que no harían una ponencia conjunta sobre el estado teatral de la Unión Soviética, lo que me lleva a especular con la posibilidad de que la invitación al director ruso hubiese tenido como finalidad su participación dentro de este segundo tema del Convegno, *Architettura dei Teatri. Teatri di masse e teatriti*, presentando el proyecto de su nuevo teatro, que había comenzado a construirse un mes antes y cuya planimetría y evolución se había seguido y publicado en revistas y congresos de todo el mundo.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.





Fig.4.4.06.

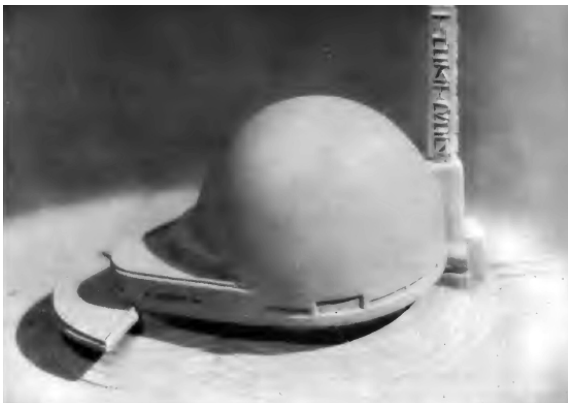


Fig.4.4.07.

Fig.4.4.06. Fotografía y firma de Joseph Gregor incluida en la reseña biográfica del libro de actas del Convegno Volta.

Fig.4.4.07. Norman Bel Geddes, *Theatre Number 14*.

Fig.4.4.08. Joseph Gregor esquemas de plantas teatrales expuestas en su ponencia: Evolución planimétrica del espacio teatral desde el teatro griego clásico hasta el *Rundtheater* de Oskar Strnad y el *Teatro Meyerhold* de M. Barkhin y S. Vakhtangov.

#### 4.4.4.1. JOSEPH GREGOR

*Tipología y teatro*

Joseph Gregor fue el encargado de abrir el segundo tema del *Convegno*. El escritor e historiador teatral había publicado recientemente su obra *Weltgeschichte des Theaters*<sup>25</sup> un recorrido analítico por la historia teatral mundial, partiendo del teatro griego y oriental y llegando hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta magnífica obra y la fundación de la Colección Teatral de la Biblioteca Nacional Austríaca<sup>26</sup>, le convirtieron en un personaje de referencia en el ámbito teatral europeo, gracias, además, a sus frecuentes colaboraciones con revistas y publicaciones de diferentes países, entre ellas, la italiana *Scenario*.

Encontrado en la sección de arquitectura teatral, Gregor dirigió su discurso hacia un análisis tipológico de los espacios teatrales, estableciendo vínculos entre la situación social, política y cultural de una determinada época y la formalización teatral capaz de responder a esa configuración:

*Son las condiciones económicas y espirituales de un período histórico determinado, las que colaboran en la creación de la arquitectura teatral de la época. Así, suponiendo que el nuestro es un problema puramente social, proponemos indagar cuales son las soluciones dadas al problema de la arquitectura teatral en momentos históricos similares en muchos aspectos.*<sup>27</sup>

El análisis histórico de Gregor tiene como clara finalidad el conocer tanto los condicionantes como las soluciones aportadas en cada uno de los períodos históricos de cara a proponer soluciones concretas para el diseño de un teatro moderno, objetivo final del segundo tema y del propio *Convegno*. La ponencia se basa en la concepción de la disposición teatral como el reflejo arquitectónico de una estructura socio-cultural perteneciente a una época determinada. Gregor partió de los clásicos, pero no por ello renunció a comentar de manera crítica las propuestas vanguardistas realizadas durante los últimos años en Europa y América, muchas de las cuales conocía de primera mano tras sus viajes por Rusia, Estados Unidos y diversos países de Europa.

*Si queremos dar una opinión sobre qué construcción teatral es la mejor y la más contemporánea, entonces tendremos que conocer los orígenes que la determinan. En otras palabras: tenemos que analizar las soluciones que han encontrado similares condiciones intelectuales y culturales en la historia para su arquitectura teatral. La construcción teatral es una cuestión social en el sentido más amplio de la palabra. Al igual que cada teatro se compone de escenario y auditorio, esta división expresa demandas sociales, además de las artísticas.*<sup>28</sup>

El análisis de Gregor se plantea como una evolución geométrica del espacio teatral centrado desde la antigüedad y su correspondencia con la realidad social, política y cultural de la época.

El austríaco identifica la discontinua experimentación desarrollada en torno al espacio teatral durante las primeras décadas del siglo XX como una respuesta a la incertidumbre socio-política europea. La situación social de masificación de los núcleos urbanos llevaba a proponer espacios capaces de albergar a grandes masas de espectadores y la proliferación de las ideas democráticas favorecían la creación espacio único e igualitario en el que se eliminase cualquier materialización espacial de la estratificación por clases existente en los espacios teatrales de siglos precedentes. Especialmente estos conceptos llevaron al abandono del sistema de palcos y un aumento de la dimensión de las plateas, que por razones de visibilidad y acústica retornaron al modelo de anfiteatro griego clásico, capaz de responder en el plano material y también conceptualmente a los nuevos anhelos de los creadores teatrales. Pero la vuelta al mundo clásico no se produjo únicamente a través del anfiteatro, sino que las necesidades escénicas llevaron a retomar la antigua orquesta griega, como punto de contacto próximo entre escena y auditorio, prescindiendo en múltiples ocasiones del arco proscenio y la caja escénica y permitiendo al escenario internarse en la platea:

*Esto solamente es la continuación lógica de la inclusión del escenario en el espacio de espectadores y a la vez, la continuación de la antigua idea de orquesta. Esta voluntad de unir el espacio escénico y el de espectadores, de ver el teatro como un todo compacto, puede valorarse como un gran progreso dentro de la construcción teatral.*<sup>29</sup>

El retorno a la tipología teatral griega supone, para Gregor, la recuperación del espacio escénico integrado en el auditorio, llamémosle proscenio u orquesta en función de su morfología, y del anfiteatro inclinado único, pero a su vez supone el retorno a la contradicción geométrica existente en el teatro griego entre el trazado semicircular del anfiteatro, el circular de la orquesta y el rectangular del espacio escénico. Los proyectos de los años veinte y treinta, se formularon como espacios circulares, ovales o elípticos, tratando de resolver ése contradictorio planteamiento geométrico. La investigación acerca del espacio teatral moderno, se benefició de los hallazgos tecnológicos desarrollados por la ciencia e industria modernas y también de los estéticos realizados por los diferentes movimientos de vanguardia especialmente activos en el período de entreguerras. La nueva disposición espacial, se apoyaba en estos avances técnicos y estéticos

a la vez que retomaba elementos propios del teatro clásico, para proponer una nueva relación entre escena y auditorio que permitiese el nacimiento de un nuevo arte teatral, capaz de atraer al público, que en esos años mostraba sus preferencias por otros espectáculos como el cine o las competiciones deportivas:

*Es verdad, finalmente, que anfiteatro y proskenio son dos datos milenarios de los que el arquitecto contemporáneo no puede prescindir, no es menos cierto que su labor consistirá en adaptarlo correctamente a la solución de cada nuevo problema del Teatro.*<sup>30</sup>

Gregor, como experto historiador y profundo conocedor de las experiencias teatrales que se habían desarrollado en los últimos años, señala como precursor de esta investigación al americano Norman Bel Geddes, a cuyos proyectos se había referido en uno de sus libros escritos conjuntamente con René Fülöp-Miller, *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*<sup>31</sup>, publicado en 1931:

*La aparición de Bel Geddes señala claramente el estado experimental en el que la construcción teatral entró poco después de la guerra. Las ideas democráticas de ese periodo y el nuevo cine proponían el albergar a grandes masas humanas, sin realizar una división en grupos, como ocurría en los teatros de palco. Por otra parte domina una gran incertidumbre tanto en el ámbito de las relaciones sociales como en los fundamentos artísticos. Una serie de proyectos confusos reflejan esa falta de claridad. También se empieza a ver en las instalaciones teatrales el escenario y el auditorio amenazaban con separarse, rompiendo el contacto mental entre ellos, a consecuencia de la contradicción aún no resuelta entre la forma curva del auditorio y la forma rectangular del escenario.*<sup>32</sup>

En su ponencia comenta los innovadores proyectos del americano, partiendo del *Theatre N°14* de 1922, con una escena circular central y un anfiteatro escalonado perimetral englobados en un único espacio cubierto con una cúpula, hasta llegar a los proyectos destinados a la Exposición Universal de Chicago de 1933, en los que se proponen anfiteatros enfrentados, agregables,... con los que Gregor, pese a alabar su carácter experimental y vanguardista, se muestra muy crítico, al considerarlos inadecuados para el correcto desarrollo de una representación teatral:

*Los fascinantes proyectos teatrales del genial americano Norman Bel Geddes partieron de un espacio teatral único (...). Geddes estudió diversas posibilidades de colocación de masas y llegó repetidas veces a la misma posibilidad estafalaria, dos anfiteatros enfrentados con un único escenario en el medio. (...) Esta idea señala claramente que la construcción teatral se ve como un fenómeno puramente técnico y que se ha olvidado por completo que es al arte interpretativo al que tiene que servir.*<sup>33</sup>

Tras Norman Bel Geddes, Gregor señala a una serie de creadores europeos cuyas propuestas resultan singulares y especialmente significativas en el establecimiento de una nueva relación espacial en el teatro moderno: Oskar Strnad, Walter Gropius, Barkhin y Vakhtángov y Gaetano Ciocca.

*Quiero prestar atención en este punto a los cinco proyectos de Ciocca, Gropius, Strnad, Barchin y Wachtangoff (sic), así como la audaz idea espacial de Holzmeister*<sup>34</sup>. Veo ideas muy significativas en la determinada voluntad de crear un nuevo espacio para el teatro. Este nuevo teatro permanece, aquí también, exclusivamente en proyectos audaces o como realizaciones casuales en espacios antiguos. Hemos de registrar en el terreno de la arquitectura teatral, como acaban de ver, extraordinarios rendimientos intelectuales, pero que no pueden permanecer intelectualmente esotéricos. Sería un enorme avance para el nuevo teatro, si se pudiera materializar la construcción de nuevos teatros, como ya se hizo en Rusia y América, y si se pudieran probar estas ideas que permanecen hasta ahora como proyectos. Es una gran tarea del Convegno volver a alertar de todos los factores de que artistas significativos solamente esperan a darles un nuevo espacio a la idea del nuevo teatro. Y en el momento en el que el nuevo teatro obtenga esa encarnación, lo dominaremos.<sup>35</sup>

Señalando a esta selección de autores y obras, pretendía enmarcar el debate acerca de la óptima tipología arquitectónica para el desarrollo del teatro moderno, mostrando los proyectos que, según su opinión, podrían responder de manera más eficiente a las cuestiones anteriormente planteadas. Gregor analizará las propuestas desde un punto de vista funcional y, lo que resulta más interesante, geométrico. Al suponer las propuestas un retorno a la tipología teatral griega, retoman su conflicto geométrico original y cada una de ellas supone una vía abierta a su solución espacial. Con este análisis Gregor pretendía que el debate, en el que participarían los personajes más destacados del teatro europeo pertenecientes a diferentes disciplinas, permitiese determinar cuál de las opciones presentadas resulta más adecuada para el desarrollo del teatro moderno, fin último de este segundo tema y del propio Convegno Volta.

A lo largo de su ponencia, se puede leer entre líneas la preferencia de Gregor por un retorno a la tipología teatral griega, como solución espacial y funcional para el teatro moderno. Sin embargo no muestra una especial predilección por ninguno de los proyectos seleccionados por él mismo y simplemente los sitúa en contexto para facilitar el análisis en las posteriores sesiones de debate. En el centro de la cuestión se encontraba la nueva relación entre auditorio y escena, que debe convertirse en el principio generador del teatro moderno, basado en un nuevo espacio teatral, un nuevo

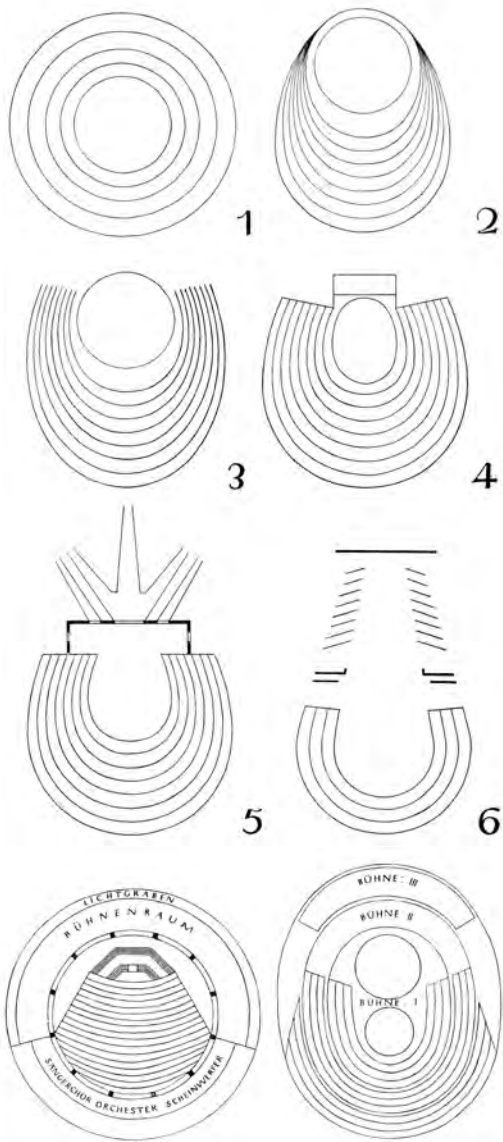


Fig.4.4.08.

<sup>25</sup> GREGOR, Joseph, *Weltgeschichte des Theaters*, Viena: Phaidon-Verlag, 1933

<sup>26</sup> Theatersammlung des Österreichischen Nationalbibliothek

<sup>27</sup> GREGOR, Joseph, "Theaterarchitektur. Massentheater und Kleintheater", en PIRANDELLO, Luigi, *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 69-92.

<sup>28</sup> Ibídem.

<sup>29</sup> Ibídem.

<sup>30</sup> Ibídem.

<sup>31</sup> GREGOR, Joseph y FÜLÖP-MILLER, René, *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*, Leipzig: Amalthea-Verlag, 1931.

<sup>32</sup> GREGOR, Joseph, "Theaterarchitektur. Massentheater und Kleintheater", en PIRANDELLO, Luigi, *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 69-92.

<sup>33</sup> Ibídem.

<sup>34</sup> Gregor señala también al arquitecto y escenógrafo austriaco Clemens Holzmeister, autor de la remodelación de un interesante proyecto de remodelación escénica para el anfiteatro romano de Pola en Croacia, que pese a su evidente interés y similitud de





Fig.4.4.09.

espacio escénico, un nuevo método de actuación, una nueva dramaturgia,... un espacio nuevo para un teatro nuevo. La escena debe abandonar la caja escénica y su bidimensionalidad enmarcada por el prosenio, para situarse en el medio del auditorio y generando un espectáculo teatral tridimensional.

*Esencialmente no hemos trascendido esas tipologías (clásicas) hasta el día de hoy. Es extraordinariamente honorable para el teatro de posguerra, que haya vuelto a los viejos tipos espaciales, pero la duda en la elección, señala claramente el estado crítico del teatro en general, al que se ha hecho referencia repetidamente en este Convegno. Ante todo deseamos para el espectador un encanto mayor, una mayor participación de los procesos del teatro, y lo hacemos desplazando parte del espacio escénico al auditorio, es decir, retomando a la vieja idea de la orquesta. También deseamos para el intérprete una mayor cultura del movimiento, (...) el actor debe perder el antiguo afán de situarse en la parte de mayor profundidad y volver a estar en medio, entre nosotros.*<sup>36</sup>

Para Gregor la presencia de propuestas tan variadas lejos de suponer un logro muestra el estado de confusión en la que el teatro se encontraba en ese momento. La forma óptima del espacio teatral será la que resuelva las cuestiones planteadas de manera simple y encuentre su propio carácter, estética y materialización morfológica.

*Por mi parte soy también soy de la opinión de que el escenario del futuro tiene que ser sobre todo de una sencillez lapidaria, tomado de los mayores ejemplos de las principales épocas del teatro, itanto por el antiguo como por el de Shakespeare! El teatro solamente saldrá de su estado crítico cuando mentalmente sea absolutamente necesario, absolutamente claro, cuando disuelva cada mezcla con esas categorías que le han hecho tanto daño, especialmente con el cine, y vuelva a tomar el poder, por fuerza propia, sobre la humanidad.*<sup>37</sup>

Finalmente lamenta que el juicio acerca de las virtudes y defectos de estos espacios tenga que realizarse analizando proyectos que no han pasado del papel, lo que hace muy difícil la evaluación crítica de los espacios propuestos. A lo largo de la ponencia Gregor lamenta el hecho de que estos vanguardistas proyectos permanezcan en el papel, lo que impide probar sus virtudes y sus defectos:

*Sería un enorme avance para el nuevo teatro, si se pudiera materializar la construcción de nuevos teatros, como ya se hizo en Rusia y América, y si se pudieran probar estas ideas que permanecen hasta ahora como proyectos. Es una tarea fundamental del Convegno volver a alertar de que artistas significativos se encuentran a la espera para materializar en un nuevo espacio las ideas del nuevo teatro. En el momento en el que el nuevo teatro obtenga esa encarnación, lo dominaremos.*<sup>38</sup>

Y esa objeción era cierta, ninguna de las vanguardistas propuestas presentadas por el austríaco había sido construida, a pesar de que muchas de ellas habían sido realizadas hace más de diez años. Sin embargo el Teatro de Masas de Mussolini abría una posibilidad de materialización para ellas, que Gregor había introducido y que el Convegno debería aprovechar.

#### 4.4.4.2. WALTER GROPIUS

*Theaterbau: Teatro Total para un director universal*

Tras abandonar Alemania con destino al Reino Unido junto a Marcel Breuer, Walter Gropius viajó a Roma al aceptar la invitación de la presidencia del *Convegno* para participar el 10 de Octubre de 1934 en el segundo grupo de debate, *Architettura dei Teatri. Teatri di Masse e Teatrini*<sup>39</sup>. Gropius era, en ese momento, uno de los arquitectos europeos más destacados y una de las personalidades más relevantes tras haber sido el fundador y director de la Bauhaus hasta 1928. Sin embargo no fue convocado para hablar de esa institución ni de su taller de teatro, sino por su amplia experiencia en el diseño de equipamientos teatrales de diferente escala, funcionamiento y estética. En la nota biográfica publicada en el libro de actas del Convegno Volta, se le menciona como “ingeniero y arquitecto teatral” citando como obras destacadas el “*Teatro di Stato di Jena* (1923-24); *Bauhaus di Dessau* (1925-26); *Il Teatro Totale* (progetto) (1927); *Museo e Palazzo degli Sport in Halle* (1927); *Teatro di Charkow* (1930); *Palazzo dei Sovieti a Mosca* (1931)”<sup>40</sup>.

Gropius aceptó la invitación y propuso un título genérico para su ponencia *Theaterbau*<sup>41</sup>, construcción teatral literalmente, lo que hacía entender que realizaría un recorrido por sus diferentes proyectos teatrales, abordando con ello la cuestión de la escala y la tipología, tal y como se requería en el segundo tema del evento romano. Sin embargo, en su ponencia descartó tratar sus proyectos para el *Teatro Municipal de Jena* y los presentados a concurso para el *Centro Cívico en Halle-an-der-Saale*, el *Teatro Estatal de Járkov* y el *Palacio de los Soviets de Moscú*, todos ellos publicados en revistas de ámbito internacional, para centrar su ponencia únicamente en el proyecto del *Teatro Total*, diseñado en 1927 para el director teatral alemán Erwin Piscator<sup>42</sup>. Esta decisión resulta sorprendente y a la vez reveladora, ya que, su elección

Fig.4.4.09. Fotografía y firma de Walter Gropius incluida en la reseña biográfica del libro de actas del Convegno Volta.

Fig.4.4.10. Imágen del *Teatro Total* presentadas al Convegno Volta.

muestra la preferencia del alemán por su proyecto de *teatro-máquina-multifuncional-adaptable* para presentarlo como modelo para la construcción de un teatro de masas moderno, frente a sus otros diseños que por su escala y tipología encajarían perfectamente en el segundo tema de debate. Gropius, evidentemente, rechazó tocar en su exposición cuestiones referentes al repertorio dramático y centró su exposición en el ámbito arquitectónico. La experiencia espacial quedaba determinada para él por la combinación de espacio, el movimiento, la luz y el sonido:

*El fenómeno de experiencia espacial se desarrolla a partir de la creación de límites finitos en el espacio infinito, el movimiento de cuerpos mecánicos y orgánicos y el juego de luz y sonido en estos confines. La creación de espacio dramático, animado, artístico, presupone el dominio de la estática, la mecánica, la óptica y la acústica. Así formulado, el camino hacia un renacimiento del teatro está claro. Debemos investigar los diversos problemas del espacio, materia, forma, color, luz, movimiento y sonido; desarrollar los sonidos del diálogo, la música y la mecánica; estudiar el desarrollo del diseño escenográfico, de la actuación e iluminación escénicas.*<sup>43</sup>

El alemán sitúa al teatro como una creación colectiva, cuya compleja naturaleza deriva de las múltiples cuestiones individuales surgidas en cada uno de los ámbitos artísticos y técnicos que participan en su construcción conjunta. De ahí resulta fundamental la tarea del director teatral, capaz de combinar las potencialidades, coordinar a todos los agentes implicados y dar solución conjunta a los problemas individuales, teniendo como meta los objetivos de su creación personal. El talento y la imaginación de este “director universal” serán los que doten de espíritu a la representación teatral. Con este planteamiento, la tarea del arquitecto para Gropius está clara: entregar al director teatral un dispositivo multimedia adaptable capaz de responder a los requerimientos artísticos, funcionales y, también, espaciales del creador teatral. Gropius sintetizó este concepto como un “gran teclado de luz y espacio”, definición que a partir de entonces quedará asociada permanentemente a su diseño teatral. *Un teatro total para un director universal*<sup>44</sup>:

*Yo creo que la tarea del arquitecto del teatro contemporáneo debe ser crear un gran teclado de luz y espacio, para ese director universal. Un edificio que debe ser tan impersonal y variable que no le restrinja en lo más mínimo, sino que responderá a cualquier visión de su imaginación; un edificio flexible capaz de transformarse y refrescar la mente simplemente mediante su impacto espacial.*<sup>45</sup>

Resulta especialmente interesante en la ponencia de Gropius el listado de requerimientos formulado para los teatros a construir en el futuro. Además de las cuestiones espaciales, muchas de ellas ya adelantadas por Gregor, se hace un interesante listado de la componente técnica. Iluminación, proyecciones, plataformas móviles y demás equipamiento técnico se pondrán a disposición y bajo la supervisión del director, para permitirle crear una experiencia espacial tridimensional, capaz de intensificar la percepción del espectador:

*El teatro del futuro requiere lo siguiente: Emplear todas las técnicas espaciales; unir escena y auditorio; llevar la acción al auditorio, rodeando y penetrando en la audiencia hasta que forme parte y no pueda escapar a su control tras el telón; hacer que el espectador participe en desfiles y manifestaciones; inventar ilusiones espaciales; animar la totalidad del teatro tridimensionalmente, reemplazando el carácter pictórico de la escena profunda convencional; incorporar dispositivos mecánicos y lumínicos que puedan eliminar la oscuridad teatral y transformarse siguiendo la visión propuesta por el director; emplear equipamiento de proyección que permita al director convertir paredes y techos en pantallas de cine, (...). La suma de todos estos planos de proyección producirá una composición espacial tridimensional. El propio auditorio –disuelto en un espacio ilusorio mutable- se convierte en un lugar actuación; convertir la escena técnica en un instrumento de precisión de funcionamiento mecánico no diferente de una línea de montaje industrial, o un espacio de ferrocarril, un puesto de mando central desde el que controlar todos las funciones de movimiento de una manera tan simple y flexible como sea posible; dotar a la escena de la técnica que permita su movimiento sin la necesidad de un engorroso sistema de carriles.*<sup>46</sup>

Pero evidentemente este espacio único estaría condicionado por las componentes asociadas a la percepción del espectador, que se vería envuelto por este sistema multimedia, y debería de ser capaz de percibir la acción dondequiera que ésta se produjese. De ahí que Gropius, buscando una máxima eficiencia espacial y la mínima interferencia llegase a la misma conclusión expuesta por Gregor a través de las experiencias de otros autores, la morfología del teatro moderno habrá de ser circular u oval. Sin embargo, a diferencia de Gaetano Ciocca, Gropius no parte de un método geométrico que le permita calcular la óptima dimensión espacial para desarrollar su programa arquitectónico, sino que, para plantear un teatro de gran capacidad, propone analizar empíricamente ejemplos construidos, más concretamente, las principales óperas europeas:

*La visión y la acústica deben ser excelentes en todas partes del teatro. Para ello será necesario acortar la longitud del auditorio de modo que sea como máximo tan largo como el de la mayor ópera europea sin que se reduzca la anchura de la sala. Esto tenderá a hacer el teatro circular u oval.*<sup>47</sup>

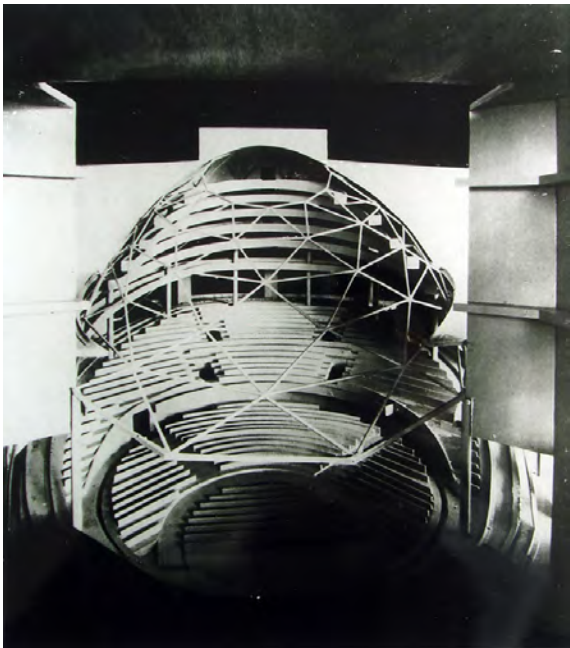


Fig.4.4.10.

planteamientos con los de los otros autores no parece responder a los mismos condicionantes. Sin embargo sí resulta significativa la ausencia, de nuevo, de este listado de Frederick Kiesler y su *Endless Theater* realizados para la exposición de Viena y que evidentemente Gregor conocía.

<sup>35</sup> Ibídem.

<sup>36</sup> Ibídem.

<sup>37</sup> Ibídem.

<sup>38</sup> Ibídem.

<sup>39</sup> Pese a que en la nota biográfica del libro de actas del Convegno se adjunta como dirección habitual de Walter Gropius “Berlin, W. 35, Potsdamerstr. 121-a, éste había emigrado a Inglaterra en Mayo de 1934, cinco meses antes del Convegno. (PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 522).

<sup>40</sup> Pirandello, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 522

<sup>41</sup> Gropius, Walter, “*Theaterbau*”, original mecanografiado (MS Ger 208, 1934), Walter Gropius papers, Houghton Library, Harvard College Library, Cambridge.

<sup>42</sup> Ver capítulo 2.

<sup>43</sup> GROPIUS, Walter, “*Theaterbau*”, op. cit., pp. 154-162.

<sup>44</sup> Total y Universal, son sinónimos en el contexto del discurso de Gropius y ambos podrían asumir el significado de que *pertenece o se extiende a todo el mundo, a todos los países, a todos los tiempos*. (Diccionario Real Academia Española).

<sup>45</sup> GROPIUS, Walter, “*Theaterbau*”, op. cit., pp. 154-162.

<sup>46</sup> Ibídem.

<sup>47</sup> GROPIUS, Walter, “*Theaterbau*”, op. cit., pp. 154-162

<sup>48</sup> Ibídem.



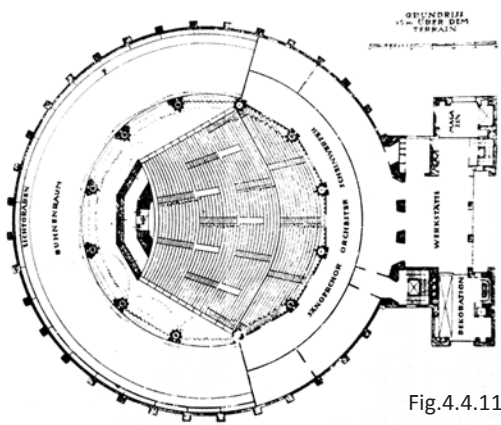


Fig.4.4.11.

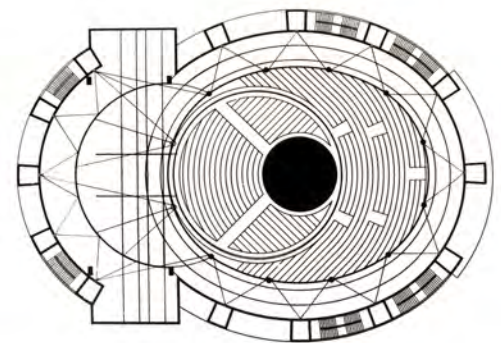


Fig.4.4.12.

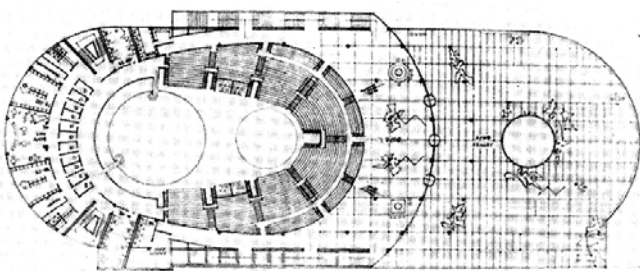


Fig.4.4.13.

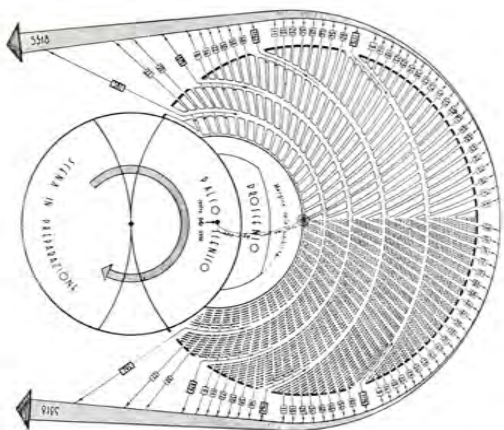


Fig.4.4.14.

Fig.4.4.11. Oskar Strnad, Ringtheater.

Fig.4.4.12. Walter Gropius, Teatro Total.

Fig.4.4.13. Mijaíl Barkhin Serguéi Vakhtángov, Teatro Meyerhold.

Fig.4.4.14. Gaetano Ciocca, Teatro di Massa.

Fig.4.4.15. Imágen del Teatro Total presentadas al Convegno Volta.

Fig.4.4.16. Sección de la platea del Teatro di Massa de Gaetano Ciocca presentada al Convegno Volta.

Una vez abordada la cuestión morfológica, equipamiento técnico y escala del teatro moderno, quedaría pendiente la cuestión esencial que el segundo tema del evento romano se proponía, la tipología óptima para el desarrollo de la dramaturgia moderna. Ante la audiencia del Convegno de Lettere, Gropius realizó un análisis espacial, funcional y simbólico de las tipologías teatrales clásicas, que, como ya había argumentando repetidas veces, era también el origen de su *Teatro Total*: en la concepción teatral de Gropius la escena es el “corazón” del teatro, de ahí que su dimensión, tipo, situación y relación con el espectador resulten decisivos para la creación dramática. Cada una de las tres tipologías (circo-proscenio-escena profunda) tiene su interés particular, por lo que lejos de decantarse por una de ellas, Gropius propone su uso conjunto, en un dispositivo arquitectónico adaptable y multimedia:

*¿Pero qué tipo de teatro debería buscar un director teatral moderno? Cada tipología es históricamente válida; cada época creó el foro dramático que necesitaba. (...) Ninguno de los tres tipos clásicos, circular, relieve o profundo pueden ser suficientes por sí solos; sólo su suma puede dar lugar a los requerimientos espaciales de una producción escénica del futuro que de nuevo ayudará a despertar a las masas, mediante el uso de todas las posibilidades realistas y trascendentales inherentes en diálogo, música, baile, deporte y cine, que serán sustentadas de nuevo por su directa relevancia para las fuerzas motivadoras de nuestro tiempo.*<sup>48</sup>

Evidentemente, la arquitectura teatral propuesta por Gropius debería estar en sintonía con su producción arquitectónica apostando por la estética y materiales modernos, en lo que suponía una defensa de estos valores en un momento en que la cuestión de la adopción de una estética oficial conservadora estaba cerrando el camino a las propuestas artísticas de vanguardia en naciones como Alemania o la URSS:

*¿Y la arquitectura del nuevo teatro? Será una tremenda demostración de todo lo que nuestra época ha creado en técnicas de construcción y nuevos materiales. Acero, vidrio, hormigón y metal serán empleados, armonizados mediante las leyes de proporción, ritmo y el color y estructura de los materiales. En vez de fachadas en estilos prestados y una decoración interior recargada, deberíamos concentrarnos en la pura relación entre el espacio material y abstracto, en crear un edificio noble para el potencial inherente de la representación.*<sup>49</sup>

El *Teatro Total*<sup>50</sup> proyectado por Gropius se conforma como un dispositivo adaptable multimedia, que mediante el empleo de la técnica moderna permitirá adoptar diferentes configuraciones espaciales en función de los requerimientos concretos del director teatral. Como se comentó en el segundo capítulo, el origen del proyecto fue el programa de necesidades del director alemán Erwin Piscator, para la construcción de su teatro político multimedia. Resulta evidente que tanto sus solicitudes como las investigaciones desarrolladas en el taller de teatro de la Bauhaus, resultaron fundamentales en la concepción del proyecto, pero el declive y cierre de la institución y problemas personales con Piscator surgidos a raíz de una disputa por la autoría intelectual del proyecto, hicieron a Gropius prescindir casi totalmente de estas referencias y proponer su teatro como un dispositivo total universal, creado para satisfacer las necesidades de cualquier director moderno:

*En mi Teatro Total –originalmente concebido para Erwin Piscator– traté de crear un instrumento teatral tan flexible que un director pueda emplear cualquiera de las tres tipologías clásicas bajo un único techo con la ayuda de unos mecanismos simples e ingeniosos.*<sup>51</sup>

Gropius intentó aclarar en su exposición, el objetivo final de la maquinaria escénica y los dispositivos técnicos incluidos en su proyecto, que era el conseguir una percepción activa de la acción escénica por parte del espectador. La idea subyacente es la de crear un espectáculo tridimensional capaz de sorprender al espectador con una disposición espacial y efectos nuevos cada vez que lo requiera el director teatral. La mecánica en el *Teatro Total* se convierte en un aliado del director escénico, sin suponer un fin en sí mismo y sin pretender sustituir a ninguno de sus agentes:

*El objetivo de este Teatro Total es abrumar al espectador. Todos los dispositivos técnicos sirven a este objetivo; pero nunca deben convertirse en un fin en sí mismos. Cuanto más simples y más eficientes sean, menos posibilidades habrá para que se escapen de las manos del director creativo. Tiene tan poco sentido luchar contra la mecánica como exagerarla. Los gastos para un mecanismo escénico flexible serían plenamente compensados por la diversidad de propuestas que un edificio tan transformable permitiría; la representación de drama, ópera, cine y danza; música instrumental o coral; eventos deportivos o convenciones. (...)*

*Este asalto al espectador, desplazándolo y situando inesperadamente el centro de la acción en otra posición, elimina las expectativas habituales y le hace ser un participante activo en la representación empujándolo físicamente a otro contexto espacial.*

*¡La separación de espectáculo y espectador se ha superado!*<sup>52</sup>

Atendiendo a la cuestión de la escala planteada como fundamental e incluida en el título del segundo tema, la propuesta de Gropius pretende encuadrarse dentro del apartado de los espacios de masas, pero afirma que los planteamientos propuestos son válidos independientemente de la escala, por lo que sería posible plantear un dispositivo similar

adaptándose a otras condiciones espaciales.

*El Teatro Total es una nueva tipología teatral para grandes audiencias. Los teatros más pequeños no difieren de su configuración básicamente, solamente lo hacen en escala. Las mismas leyes, experiencias y concepciones espaciales se pueden aplicar para ellos igualmente.*<sup>53</sup>

Gropius introdujo una relación de arquitectos que en su opinión habían hecho aportaciones significativas en la tarea de construcción del espacio teatral moderno. En ella figuran, además del propio Gropius, los austríacos Oskar Strnad y Friedrich Kiesler, el americano Alfred Kastner y el croata Zdenko Stržić, ambos autores de proyectos galardonados en el concurso del *Teatro Estatal de Járkov*, los hermanos Vesnín e Ilyá Golosov de Rusia y finalmente el arquitecto, escenógrafo y director alemán Traugott Müller, habitual colaborador de Erwin Piscator:

*Todavía está por venir el momento de los diseños escénicos más audaces de Strnad en Viena, los hermanos Wessnin (sic) y Golosow (sic) en Rusia, Kiessler (sic) y Kastner en los EEUU, Zdenko von Strizic (sic), Traugott Müller y yo mismo en Berlín.*<sup>54</sup>

La relación de arquitectos propuesta por el alemán no es exactamente coincidente con la de Gregor, aunque sí lo son en el fatal hecho de que ninguno de los arquitectos mencionados había sido capaz de construir sus propuestas, pese a que muchas habían sido ganadoras de concursos o solicitadas directamente por clientes que finalmente no pudieron abordar la construcción de estos vanguardistas teatros. La situación del *Teatro Total* de Walter Gropius no era diferente. La documentación gráfica expuesta en el Convegno por el arquitecto alemán y publicada en el libro de actas<sup>55</sup>, no incluye ningún desarrollo planimétrico o técnico complementario a pesar de haber transcurrido siete años tras la elaboración de la versión definitiva presentada a Erwin Piscator, claro indicativo de que el proyecto había sido abandonado.

Gropius, al igual que otros participantes, pudo ver en el Convegno Volta y en la convocatoria Fascista una nueva oportunidad para materializar su proyecto teatral más vanguardista. De ahí que en la conclusión de su ponencia apele a los gobiernos y promotores privados a la promoción de una plataforma experimental que permita la materialización y comprobación empírica de estas propuestas icónicas, pero no construidas. El teatro de vanguardia reclamaba abandonar el ámbito de la utopía futurista y hacerse realidad en el convulso contexto europeo de los años treinta:

*¿Cómo podremos progresar sin construir nuevos teatros? ¿Dónde están nuestros clientes? Creo que, en primer lugar, el Gobierno debería tomar la iniciativa como patrón de la vida cultural de un pueblo dando un nuevo impulso a un teatro estancado en la actualidad mediante la promoción de un nuevo enfoque a la construcción del teatro. ¡Basta pensar en la brecha que existe entre el teatro comercial contemporáneo y el teatro clásico apoyado por el estado en Grecia! Ninguna vida nueva puede venir del teatro de organización convencional. ¡Propongo un teatro experimental financiado por el Estado! ¿No podemos encontrar promotores que apoyen la causa del teatro en nuestra sociedad? ¡Están aquí, entre nosotros!*<sup>56</sup>

El discurso de Mussolini y su extensión en el Convegno Volta, habían hecho que en Italia se concentrase la esperanza de construcción de un equipamiento teatral moderno, tras los cambios económicos y políticos que habían dado al traste con los proyectos en Austria, Alemania y la URSS. Italia representaba la posibilidad más factible de construcción de un nuevo equipamiento teatral, que permitiese el desarrollo de un nuevo arte y arquitectura teatral. Esta fue la intención de las últimas palabras de Gropius, que levantaron una gran polémica en el debate posterior al contradecir las palabras inaugurales de Pirandello. Sin embargo Gropius había empleado una modificación de la expresión ritual de la sucesión monárquica<sup>57</sup>, simbolizando el deseo de que el *Convegno Volta* se convirtiese en el fin de una era teatral llena de insatisfacciones e incertidumbres para la vanguardia y el comienzo de la era moderna.

*El Teatro ha muerto, ¡Viva el Teatro!*<sup>58</sup>

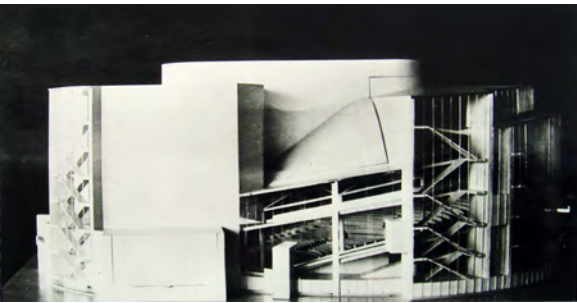


Fig.4.4.15.

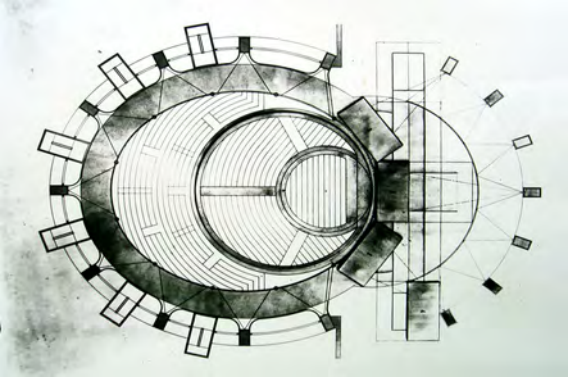


Fig.4.4.16.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Sobre el proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius consúltese la descripción específica del mismo en el capítulo 2 de la presente tesis, el anexo planimétrico y las conclusiones.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Gropius utilizó durante su presentación en el Convegno dos plantas, dos fotografías de la maqueta, una axonometría del volumen exterior y una imagen del proyecto de Traugott Müller como apoyo gráfico de su ponencia. Resulta sorprendente que las plantas presentadas no correspondan a la última versión del proyecto y no correspondan a la misma versión que la axonometría y la maqueta, en elementos fundamentales como la posición de las escaleras y o la disposición de los asientos.

<sup>56</sup> GROPIUS, Walter, “Theaterbau”, op. cit., pp. 154-162

<sup>57</sup> “Le Roi est mort, vive le Roi” en Francia; “The King is dead, long live the King” en Inglaterra.

<sup>58</sup> GROPIUS, Walter, “Theaterbau”, op. cit., pp. 154-162.



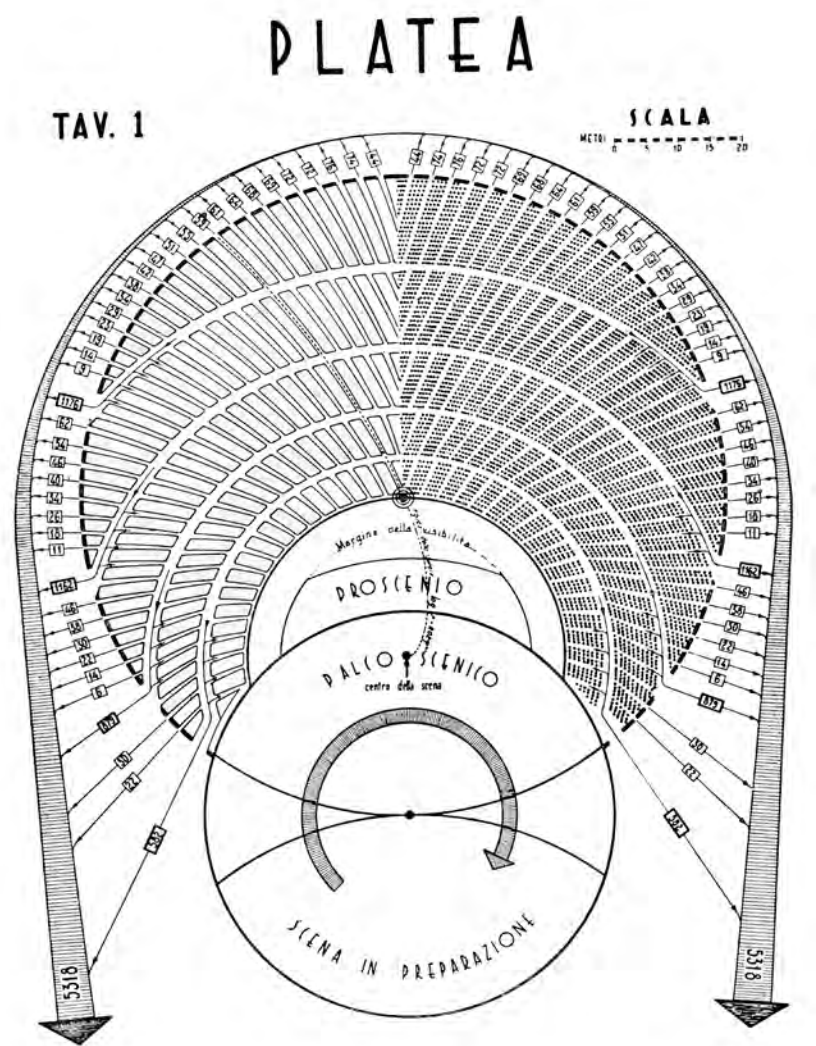


Fig.4.4.17.

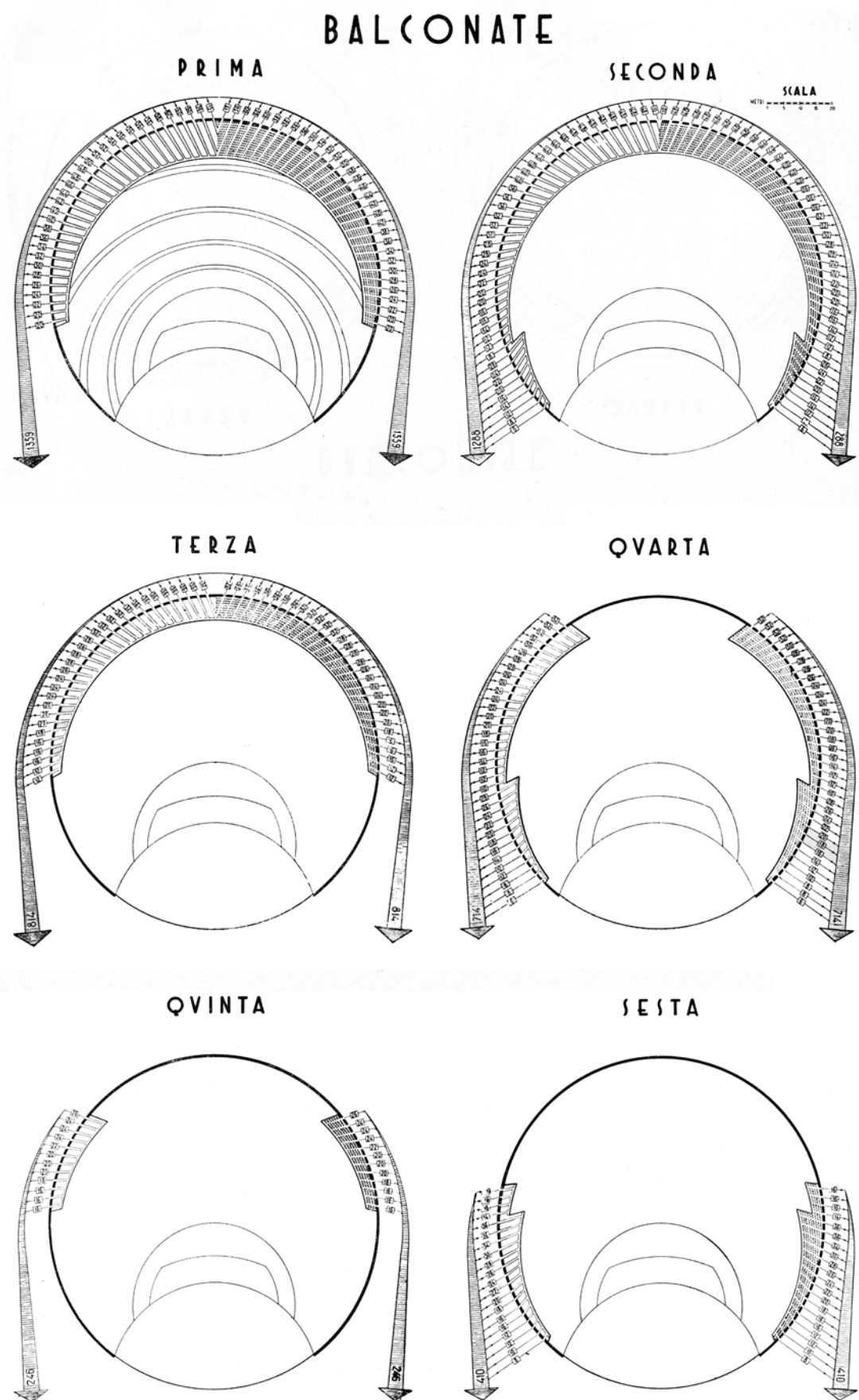


Fig.4.4.18.

Fig.4.4.17/18. Planta de la platea del *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca presentada al Convegno Volta.

Fig.4.4.19. Fotografía y firma de Gaetano Ciocca incluida en la reseña biográfica del libro de actas del Convegno Volta.

#### 4.4.4.3. GAETANO CIOCCA

*La técnica del Teatro di Massa*

Mientras Gropius presentó su proyecto del *Teatro Total* en Roma como hito de la investigación europea en el ámbito del espacio teatral moderno, Gaetano Ciocca fue el elegido como representante de la investigación acerca del Teatro de Masas Fascista que estaba teniendo lugar en Italia en ese momento. La repercusión nacional e internacional de su primera versión del teatro para 20.000 y su buena relación con el Régimen Fascista y algunos de los organizadores del Convegno le convertían en el candidato idóneo para intervenir en el evento. Aunque el ingeniero había anunciado en las páginas de *Quadrante*<sup>59</sup> una segunda versión de su proyecto para comienzos de 1934, su presentación finalmente se pospuso hasta Octubre de 1934 en Roma. La versión que el ingeniero presentó al Convegno de Lettere, supuso un significativo desarrollo de la esquemática propuesta inicial, si bien los principios generadores del proyecto se mantuvieron inamovibles: la proposición de un método basado en la geometría y la matemática para obtener una óptima relación espacial, visual, acústica y evacuación del teatro de masas para 20.000 espectadores. En cuanto a la autoría del proyecto, pese a las reiteradas afirmaciones de Ciocca de que un proyecto de esta magnitud precisaría de una intensa colaboración entre profesionales de diferentes disciplinas y pese a haber anunciado la colaboración con un grupo de arquitectos colaboradores habituales de la revista *Quadrante*, nunca se llegó a explicitar esa colaboración y pese a que algunos autores como Jeffrey Schnapp comentan una posible colaboración con los miembros de BBPR, no hay documentación que lo corrobore<sup>60</sup>.

Desde el comienzo de su ponencia, Ciocca sitúa su investigación en la línea propuesta por Mussolini para la construcción del Teatro de Masas Fascista. La nueva sociedad, precisa verse reflejada en un nuevo espacio de representaciones colectivas, que habrán de reducir su coste, permitiendo el acceso a cualquier ciudadano que así lo desee.

*El teatro de masa es aquel que permite al máximo número de espectadores la posibilidad de disfrutar el mejor espectáculo posible con el menor coste. Se debe entender como mejor espectáculo no en el que la escena más espléndida y los vestidos de las actrices más lujosos y las voces de los cantantes más preciosas, sino el más propicio para conseguir la elevación espiritual e intelectual del pueblo.*<sup>61</sup>

Mussolini había puesto el ejemplo del Teatro alla Scala de Milán, construida en el SXVIII atendiendo a las necesidades de la ciudad en la época, que contaba con menos de doscientos mil habitantes<sup>62</sup>, muy diferentes a las que los arquitectos modernos se encontraban en ese momento, en una ciudad con cerca de un millón de habitantes. Ciocca retoma literalmente ese argumento, sosteniendo que multiplicando por diez la capacidad de la Scala, podrán realizarse las mismas producciones teatrales a unos precios diez veces menores, lo que permitirá una mayor participación ciudadana en los espectáculos, hasta ese momento limitados a las clases pudientes de la sociedad:

*El teatro de masa debe tener una capacidad enorme, en confrontación al viejo teatro tradicional, construido de acuerdo con los gustos y las exigencias de una minoría de ciudadanos. (...) El teatro de grandes dimensiones precisa de una escena enorme. La acción escénica capaz de atraer la atención de la multitud, tocar su imaginación, suscitar sus pasiones no se concilia con la estrechez de la escena.*<sup>63</sup>

La geometría continúa siendo el eje argumental de la segunda versión de la propuesta de Ciocca. En ella se depura el método geométrico que permite obtener en un espacio de gran capacidad las condiciones óptimas de visibilidad, acústica, capacidad y evacuación, y en ese estricto orden.

*Yo me propongo ilustrar aquí un método estrictamente geométrico para resolver, a través de una única norma simple y clara, todos los problemas que implican la construcción de un teatro de masas. Encontrar un método no significa encontrar el método. Encontraremos otro futuro mejor. El camino está siempre abierto. Se equivocan los que creen que el campo de la ciencia matemática es unilateral, árido y cerrado. Es un campo sin límites; más bien el único campo sin confines abierto a la mente humana, ya que en los reinos de la fantasía es más fácil empezar a volar, pero solamente en el reino de la lógica es posible volar más lejos.*<sup>64</sup>

El estudio de Ciocca precisa adscribirse a una forma geométrica dada, que continuará siendo la planta circular, al ser la que permite alojar una mayor cantidad de espectadores a la menor distancia posible de un punto central dado. Respecto de la primera versión presentada en *Quadrante*, esta segunda versión mantiene el radio, la capacidad total y la configuración de la platea, concentrándose los cambios más significativos en el trazado y funcionamiento de la escena, el trazado de las galerías superiores, geometría de la bóveda y las comunicaciones verticales.

En primer lugar la escena deja de conformarse en base a una serie de plataformas semicirculares deslizantes capaces de adentrarse en la escena y contenidas en una caja escénica cúbica, para pasar a materializarse en planta como otro círculo de treinta y dos metros de radio cuyo centro se encuentra en el perímetro de la circunferencia de mayor diámetro. Éste espacio escénico circular se encuentra dividido en dos sectores y es capaz de girar permitiendo un rápido cambio de

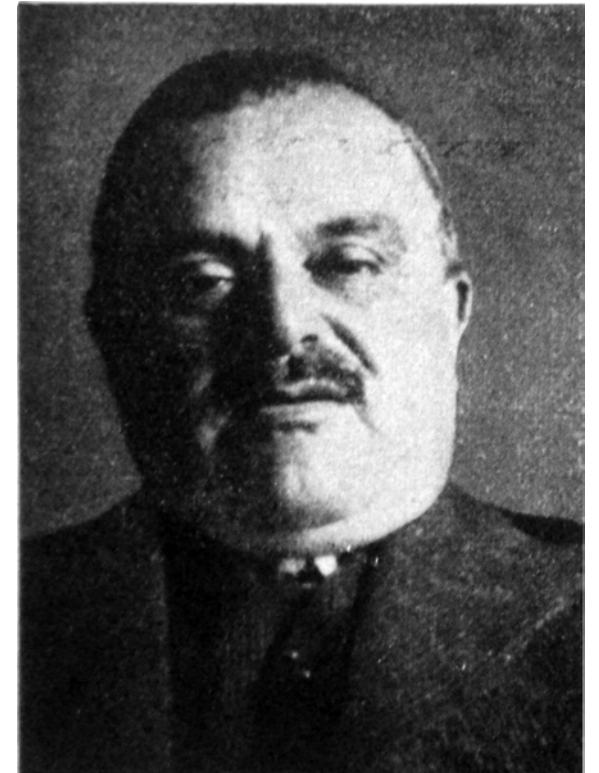


Fig.4.4.19.

<sup>59</sup> CIOCCA, Gaetano, “Aspetti tecnici del teatro di massa”, *Quadrante*. Milán: Junio-Julio 1934, nº 14-15, pp. 47, 48, 53. En Diciembre de 1933, Ciocca había publicado en su artículo “Ancora sul Teatro di Massa” su intención presentar una versión más evolucionada realizada en colaboración con algunos arquitectos para el próximo mes de Enero, algo que no ocurrió. En el número doble de *Quadrante* de Junio y Julio de 1934 publicó un avance del proyecto presentado al Convegno, pero como una simple declaración de principios e intereses que no aparecía acompañada por ningún tipo de planimetría.

<sup>60</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Gaetano Ciocca. Costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, Milán, Skira editore, 2000, p. 45.

<sup>61</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Tecnica del Teatro di Massa”, en Pirandello, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 177-190.

<sup>62</sup> MUSSOLINI, Benito, “Discorso per il cinquantenario della Società Italiana degli Autori Ed Editori”, Roma, 28 de Abril de 1933, Teatro Argentina.

<sup>63</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Tecnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLI, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 177-190.

<sup>64</sup> *Ibidem*.



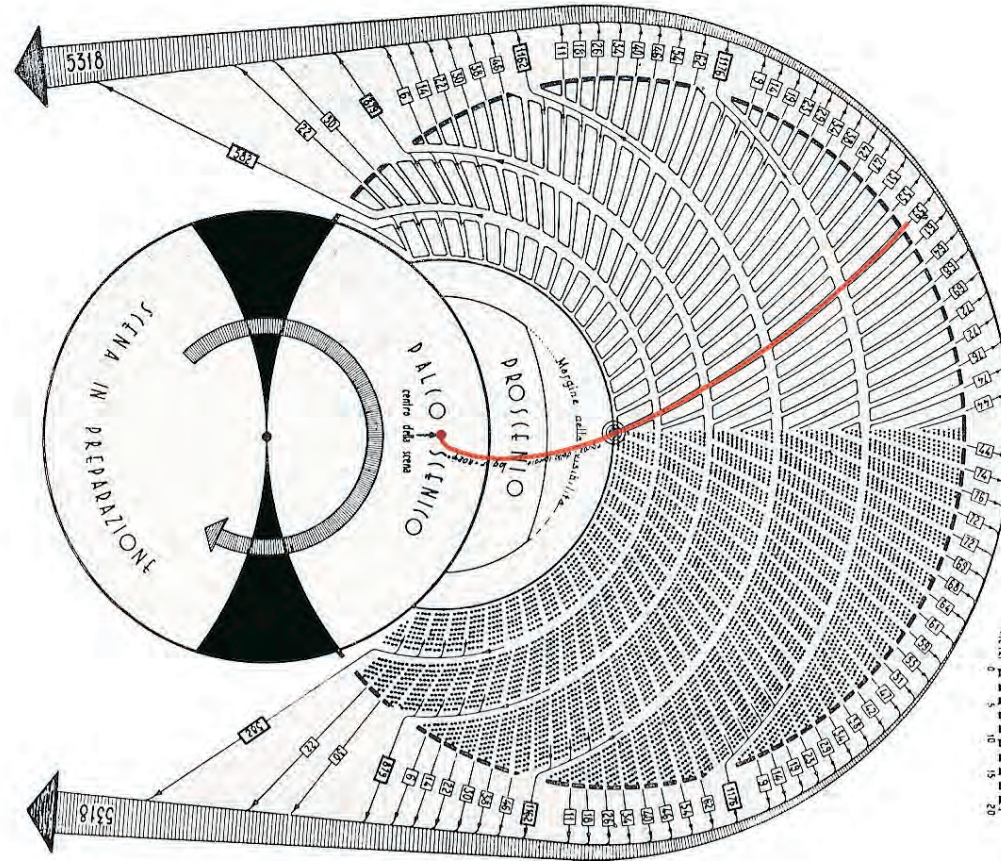


Fig.4.4.20.

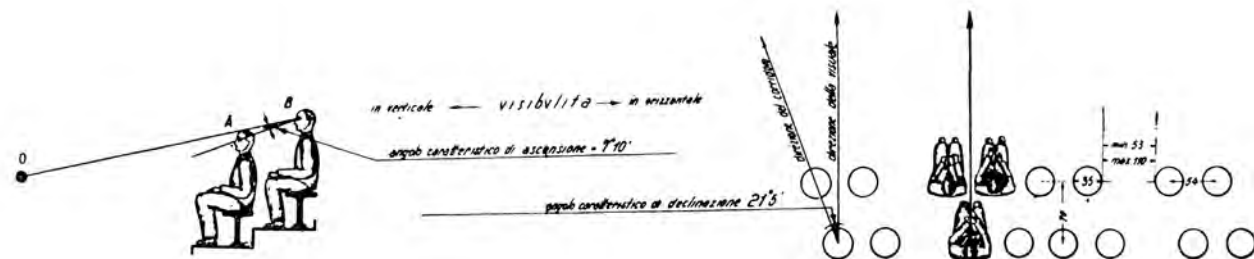


Fig.4.4.21.

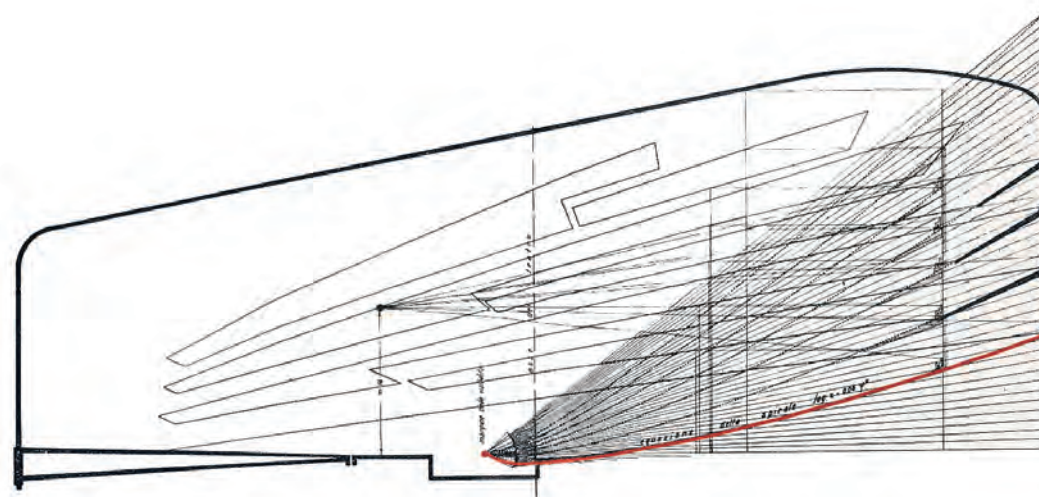


Fig.4.4.22.

Fig.4.4.20. Trazado del "angolo caratteristico di declinazione" sobre la planta de la platea del *Teatro di Massa*.

Fig.4.4.21. Esquemas de trazado de Gaetano Ciocca, disposición de los asientos en sección y planta.

Fig.4.4.22. Trazado del "angolo caratteristico di ascensione" sobre la sección del *Teatro di Massa*.

Fig.4.4.23. Reconstrucción volumétrica del *Teatro di Massa*, Axonometría con vectores de movimiento, 2013. Ver anexo planimétrico.

escena. A la escena rotatoria se adosa un proskenio fijo de 8 metros de ancho y una orquesta rehundida de 10 metros alcanzando el centro de la circunferencia de mayor tamaño. Siguiendo la línea argumental de la ponencia de Joseph Gregor podemos considerar esta evolución de la propuesta como una deriva mayor hacia el teatro griego clásico, si bien Ciocca impone la geometría circular al diseño, para conseguir una mayor capacidad de escena y auditorio:

*En el Teatro de Masas que imaginamos en Quadrante, el diámetro de la sala circular en el que estaba contenida la platea y la escena, era de cien metros. De un cálculo máximo, resultaba una capacidad de 20.040 asientos. En este estudio de mayor detalle, el diámetro de la sala se mantiene con cien metros, pero la disposición de la escena, todavía contenida en la sala, varía. (...) La escena no es móvil paralelamente a sí misma como en el estudio previo, sino que es giratoria en torno a un punto del perímetro de la sala circular. Su diámetro es de sesenta y cuatro metros y por esto la escena se avanza treinta y dos metros en la sala. Sobre la misma plataforma giratoria encontramos dos escenas iguales y diametralmente opuestas, de manera que, mientras una escena está en acción en el interior de la sala, la otra está en preparación en fuera de ella. Con media rotación de la plataforma, en pocos segundos, se obtiene un cambio de escena. El proskenio fijo tiene una profundidad de ocho metros y se interna diez metros hacia el centro de la sala. La orquesta tiene una profundidad de diez metros y alcanza el centro de la sala. No hay podio. La profundidad de la escena es de cuarenta metros y la longitud del proskenio es de cuarenta metros. La longitud máxima de la escena, al fondo es de sesenta metros. Su superficie es de mil seiscientos metros cuadrados.<sup>65</sup>*

La escena de Ciocca modifica su aspecto y funcionamiento, pero no su configuración esencial: una escena tridimensional, avanzada sobre el público y prescindiendo del arco proskenio y su fragmentación simbólica entre escena y auditorio. Esto obligará a replantear la forma de actuación, la escenografía e incluso la dramaturgia a representar, a la vez que mantiene la alteración de la visión direccional monofocal de los espectadores, que con la intervención de Ciocca se convierte en multidireccional y diversa para cada espectador y localidad:

*El teatro debe ser una escuela de la vida y por eso los autores deberán renunciar a los viejos convencionalismos, que aplanan y empobrecen la vida en los esquemas y personajes habituales. Los escenógrafos y los ejecutores deberán renunciar al convencionalismo escénico y representativo, que aplanan el espectáculo en dos dimensiones de los telones planos.<sup>66</sup>*

Pese a este sustancial cambio de funcionamiento y organización del teatro, no será el cambio escénico el origen de la propuesta, sino el estudio geométrico de la visibilidad, realizado en el plano vertical y en el plano horizontal por separado:

*La visibilidad, es decir, la posibilidad de que todos los espectadores puedan ver directamente y estando sentados el espectáculo desde cualquier punto y lo más próximo que sea posible, es el requisito fundamental del teatro. Todos los demás están subordinados a la visibilidad, como más adelante se mostrará claramente.<sup>67</sup>*

El método de geométrico desarrollado por Ciocca realiza en primer lugar un estudio de la sección destinado a obtener un ángulo que permita la visión óptima para cada uno de los espectadores de un espectáculo, obteniendo el “ángulo característico de ascension del teatro” correspondiente a la espiral logarítmica de Descartes, 7°10’. En segundo lugar ese estudio se realiza en el plano horizontal, en el que se estudia la disposición óptima de los asientos, dando como resultado el rombo, al colocar los asientos al tresbolillo, lo que evita la interferencia de espectador situado en la localidad inmediatamente delante<sup>68</sup>. Esta disposición permite a Ciocca mantener la misma distancia entre espectadores en planta, pese a que su altura varía para cada una de las filas de asientos. Los asientos se estructuran en base a corredores curvos que mantienen un ángulo constante de 21°5’ respecto de la visual, que también siguen la misma espiral logarítmica equian-gular, trazada en este caso, sobre un plano horizontal, llamado “ángulo característico de declinazione”:

*La unidad del método que estábamos buscando está ante nosotros, clara y luminosa. Sólo tenemos que calcular dos números, la inclinación y la ascensión, para dar forma concreta a las leyes geométricas que regulan el teatro de masas.<sup>69</sup>*

La platea se estructura en base a estos corredores confluyentes en el borde de la escena, dando lugar a una superficie en forma de embudo, que no llega a completarse, al dejar libre el espacio destinado a orquesta, proskenio y escena. Además de los corredores, los asientos se organizan en filas, dispuestas a la misma cota y sobre curvas concéntricas, hasta alojar a 10.636 espectadores:

*Cada sector tiene entonces sus corredores en espiral, que desembocan en su propio corredor anular. A cada sector se le asigna el número de filas que es necesario para que los corredores en espiral, que al borde interior de cada sector tienen una longitud de 53 centímetros, en el borde externo tienen una longitud no superior a ciento diez centímetros. Resultan cinco sectores anulares, de los cuales el más interior cuenta con ocho filas de asientos, el segundo diez, el tercero trece, el cuarto diecisiete, el quinto y último diecinueve.<sup>70</sup>*

Sobre este plano curvo de la platea se disponen seis galerías de diferentes tamaños, capacidades y a diferentes alturas. Respecto a la primera versión del proyecto, estos graderíos cambian su formalización adaptándose a las condiciones de

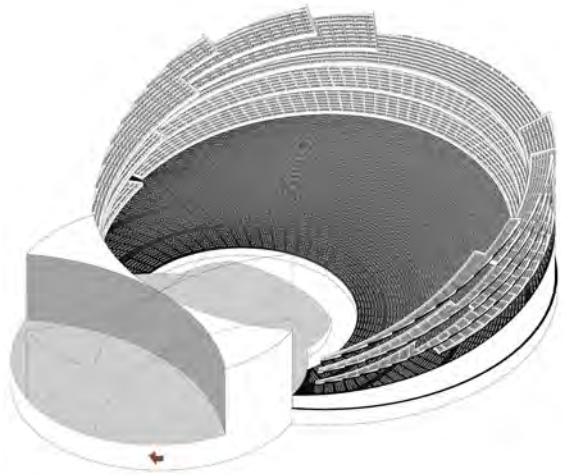


Fig.4.4.23.

<sup>65</sup> Ibídem.

<sup>66</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., 188-190.

<sup>67</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 177-190.

<sup>68</sup> “La disposición más racional de los asientos a efectos de la visibilidad es por tanto en rombo. Nada nuevo bajo el sol. También los campesinos romanos disponían las plantas en el campo al tresbolillo, para que recibiesen mejor la luz”. CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 182.

<sup>69</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 177-190.

<sup>70</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 184.



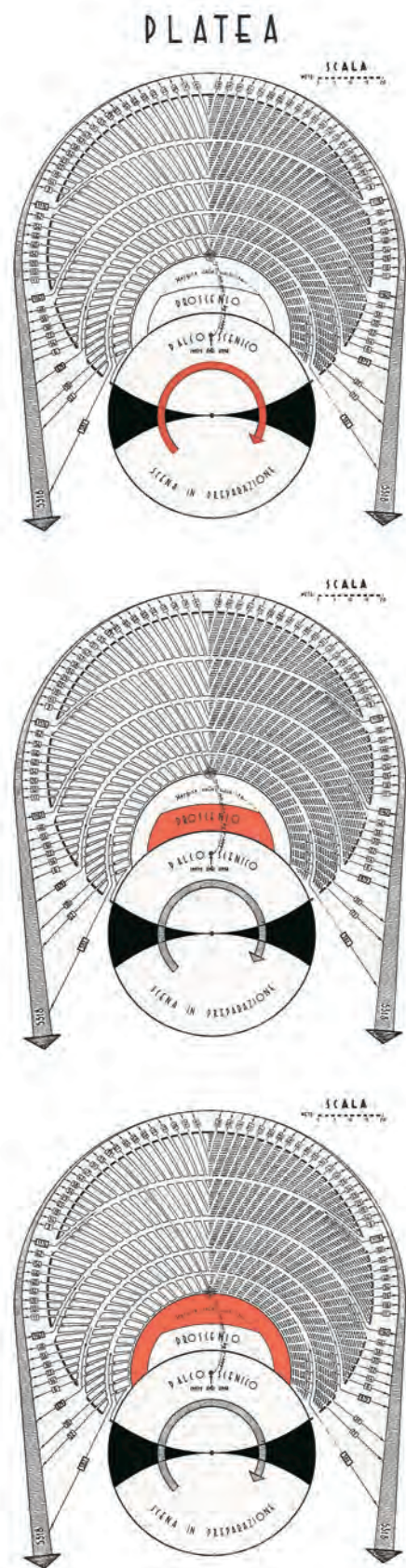


Fig.4.4.24.

Fig.4.4.24. Mecanismo de funcionalidad de la escena del *Teatro di Massa*. Diagramas de color sobre la planta de platea dibujada por Gaetano Ciocca.

Fig.4.4.25a/b. Maqueta del *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca presentada al Convegno Volta en Octubre de 1934.

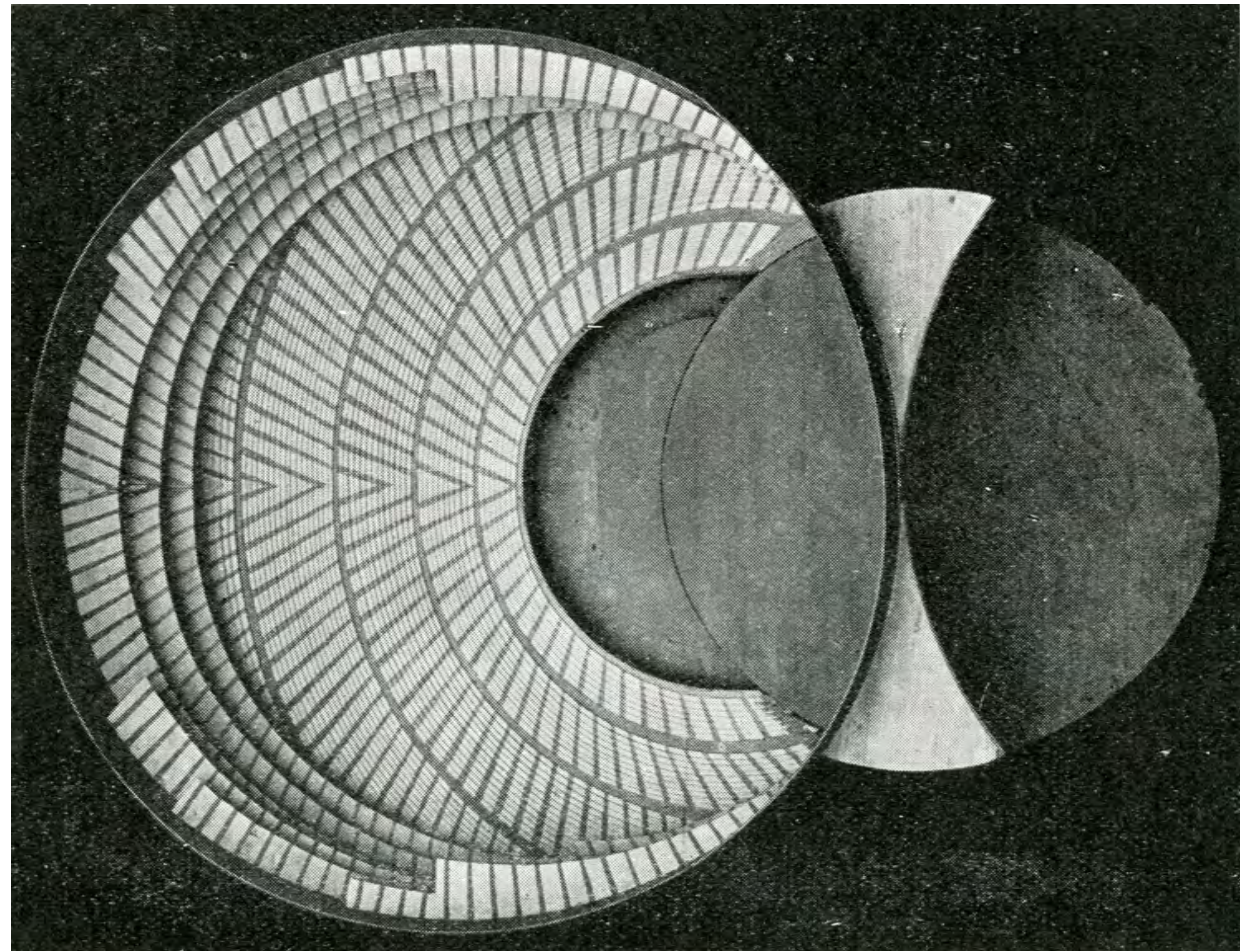


Fig.4.4.25.a

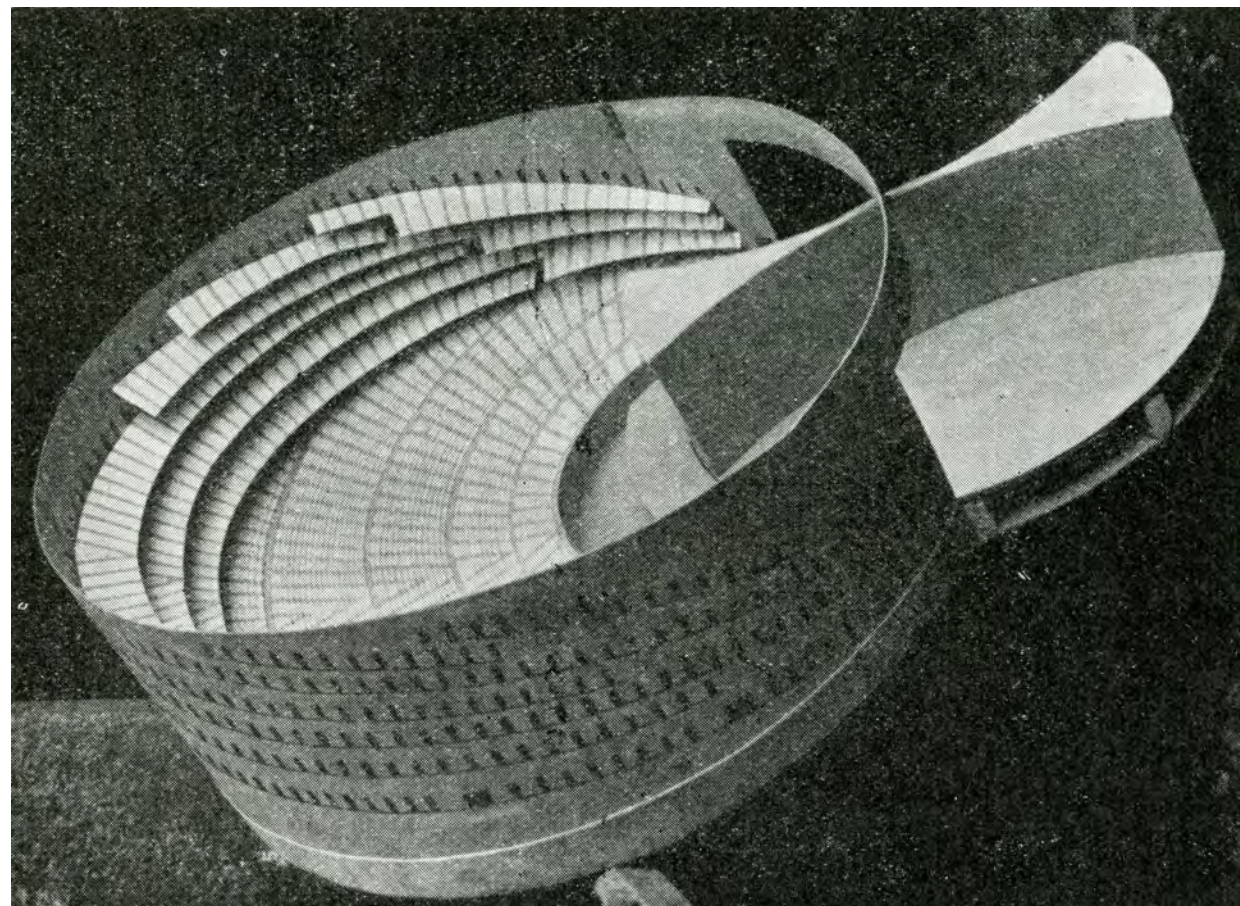


Fig.4.4.25.b



visibilidad determinadas por los cálculos del ingeniero. La geometría y dimensiones de estos voladizos están determinados de manera que se aloje la mayor cantidad posible de espectadores sin interferir en las visiones de los que se alojan en los niveles anterior y posterior, permitiéndoles percibir desde el punto central de la orquesta hasta la altura de 14 metros sobre el punto medio del proscenio:

*El cálculo del voladizo de la balconada conduce a un resultado teóricamente inesperado y es que el borde de cada galería tiene una forma circular casi exacta. La forma no nace de alguna ley sino que nace de por sí. A veces la geometría es arquitectura sin necesidad de fórmulas. Así las galerías adquieren una forma regular de media luna circular.*<sup>71</sup>

Los asientos se disponen de manera concéntrica respecto del borde de estas galerías y suman 2718 en el primer nivel, 2576 en el segundo, 1628 en el tercero, 1428 en el cuarto, 492 en el quinto y 820 en el sexto. Ciocca no dispone más niveles ya que para conseguir las condiciones de visibilidad las galerías inclinan su suelo y lo harían difícilmente accesible incluso suplementando escalones. Este sistema de trazado permite a Ciocca alojar en total a 20.040 personas, logrando que la distancia del espectador más alejado a la escena no alcance los 70 metros, con una altura máxima de 40 metros y un volumen total de doscientos treinta mil metros cúbicos:

*No necesitamos la ayuda de la matemática para demostrar que la disposición racional del edificio, como aparece en las tablas 1ª, 3ª, 4ª y 5ª, no permite ganar volumen o aumentar un solo puesto de capacidad en la sala sin comprometer la visibilidad. Solo es lícito, para disminuir la curvatura total de la sala, aprovechar el hecho de que las galerías bajan a los lados para bajar el techo del teatro hacia la escena. Así se puede reducir la altura media de la sala a veintinueve metros.*<sup>72</sup>

En la reformulación de la evacuación y acústica del *Teatro di Massa* se notó la influencia del debate mantenido por Ciocca con el ingeniero Guido Fiorini, en el que éste último pedía la supresión de los grandes volúmenes de escaleras de la primera versión del teatro mediante su sustitución por rampas que permitan una evacuación más segura y sencilla. La segunda versión mantiene el criterio de evacuar a los espectadores a través de una gran cantidad de puertas de pequeña dimensión que permitan una veloz evacuación de los espectadores cuyos asientos se disponen agrupados en torno a corredores que por los que se produce una evacuación y acceso controlado. Así resultan en todo el teatro 420 puertas de ancho simple y ocho puertas de mayor amplitud que corresponden a los corredores de mayor amplitud que fragmentan radialmente la platea. A través de estas puertas se accede a los corredores anulares en rampa cuya sección se amplía en función de la cantidad de espectadores que han de evacuar utilizándolos, siguiendo una modelización inspirada en el funcionamiento de la mecánica de fluidos:

*Podríamos aplicar al movimiento de los espectadores que evacúan las leyes del movimiento de fluidos en las tuberías y llevar a mantener en todos los corredores una velocidad constante de flujo de salida. Así, sabiendo por experiencia cual es la máxima velocidad de la multitud en el corredor, llegaremos al mínimo absoluto de tiempo de salida del teatro. De este mínimo todos indistintamente los teatros están hoy muy lejanos y si alguno quisiese aplicar al más célebre de ellos las leyes de la hidráulica, se quedaría horrorizado.*<sup>73</sup>

En el trazado de la cubierta del teatro, Ciocca abandona la doble cúpula propuesta en la primera versión y adopta, tal y como le había sugerido Fiorini y adopta una única superficie trazada con doble curvatura. También propone una envolvente general multicapa, con dobles muros que se rellenarían en su cámara intermedia de arena y eliminando las ventanas para evitar puentes sonoros y térmicos. La acústica interior del teatro funciona aplicando las mismas reglas de distribución espacial y geométrica que las aplicadas a la visibilidad y evitando la reverberación mediante el empleo de revestimientos de goma. Ciocca cita en el apartado referente a la acústica la experiencia del teatro de masas desarrollado en la Basílica de Majencio en Roma, en el que los ruidos de la ciudad son amortiguados por las colinas y la bóvedas del propio edificio, y la falta de cubierta del edificio:

*El público en el teatro hace ruido cuando se aburre, pero cuando presta atención al espectáculo es muy silencioso. En los conciertos de la Basílica de Majencio asisten casi diez mil espectadores, todo el pueblo, porque la entrada no cuesta dos liras. Durante la ejecución se escuchan las moscas volar, al estar el público tan atento y absorto por la música. El silencio interno del teatro no es materia para los geómetras, sino para los autores y los ejecutores.*<sup>74</sup>

En general, la segunda versión de la propuesta de Ciocca, supone un estudio más detallado, profundo y establece modificaciones sustanciales, pero siempre basados en la construcción de un método que permita alojar en condiciones óptimas a 20.000 espectadores. Debe recordarse que para Ciocca el objetivo de su estudio, alejado de consideraciones artísticas o estéticas, era el obtener la formalización arquitectónica que mediante el empleo de la geometría, permitiría realizar el Teatro de Masas Fascista, lo que precisaba de un estudio intenso ya que los mayores teatros italianos de la época tenían alrededor de 2000 espectadores, los nuevos teatros de masas soviéticos unos 5000 espectadores en sus mayores versiones y la *Grosses Schauspielhaus* de Berlín unos 3500 espectadores.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLI, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 184-186.

<sup>72</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLI, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 187.

<sup>73</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLI, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 188.

<sup>74</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLI, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 186-187.

<sup>75</sup> El concurso del *Palacio de los Soviets* solicitaba un doble auditorio con 15.000 y 5.000 localidades respectivamente, pero como ya hemos comentado anteriormente, no se trata de un programa estrictamente teatral, sino de un auditorio multifuncional.



Fig.4.4.26a. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26b. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26c. Ver anexo planimétrico.

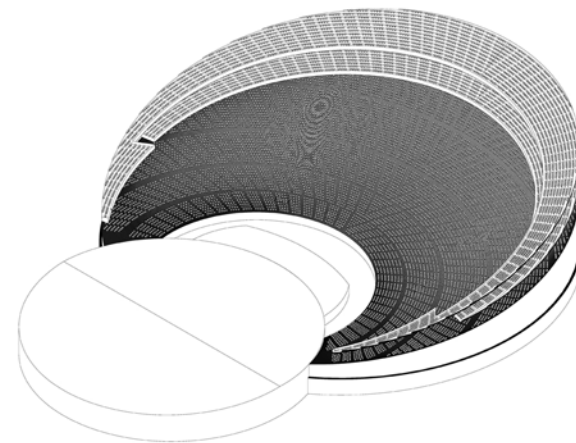
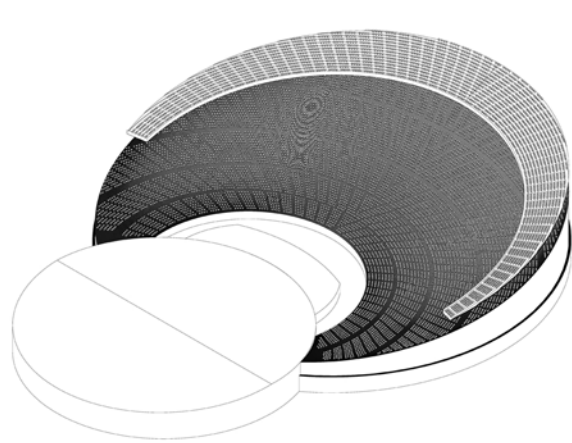
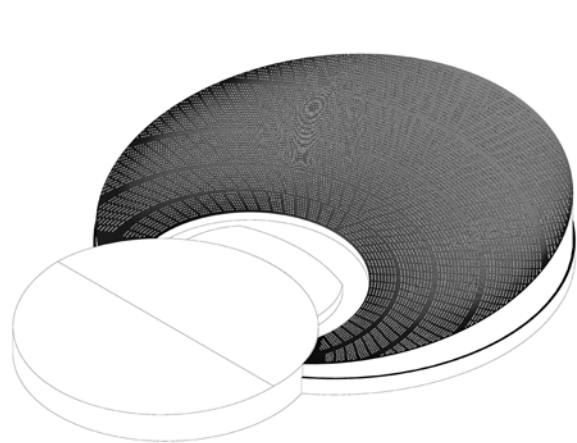


Fig.4.4.26d. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26e. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26f. Ver anexo planimétrico.

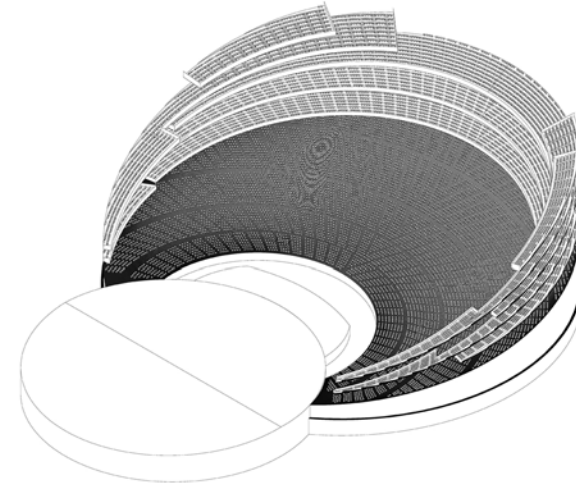
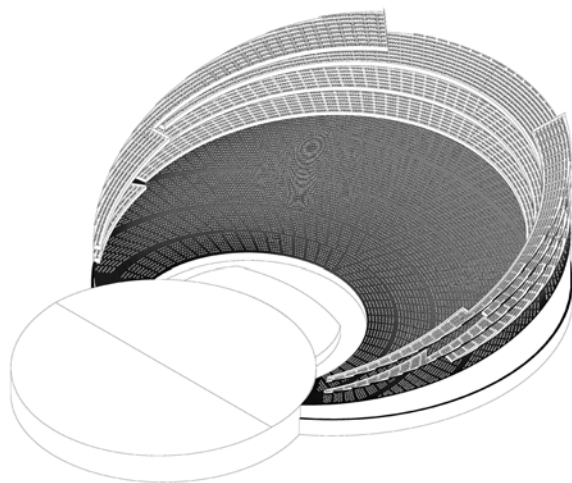
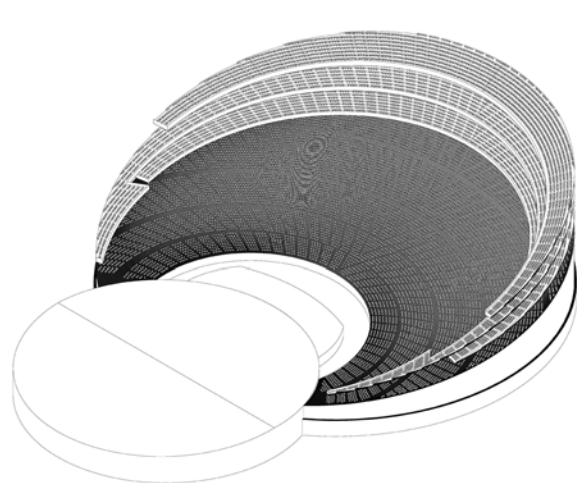


Fig.4.4.26g. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26h. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26i. Ver anexo planimétrico.

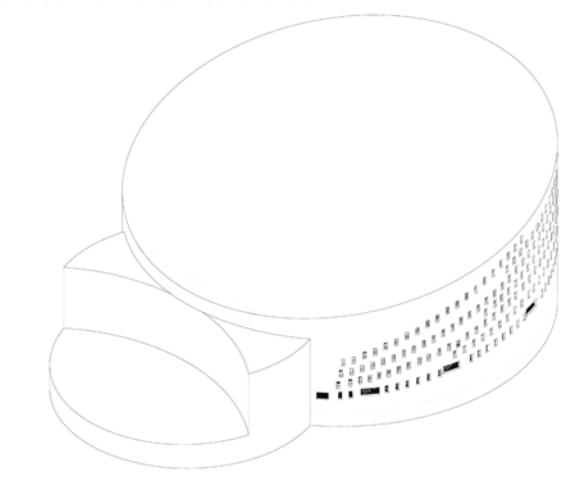
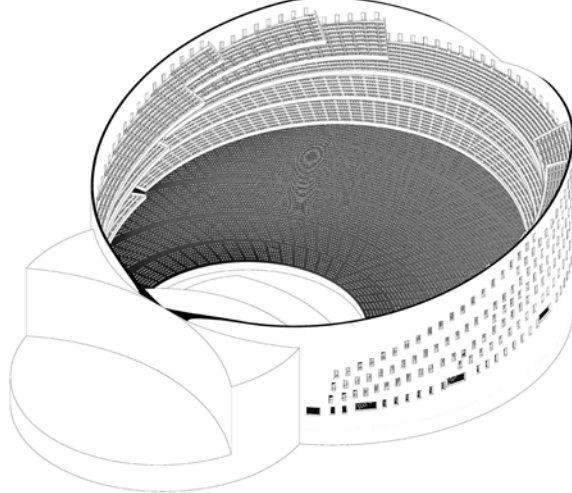
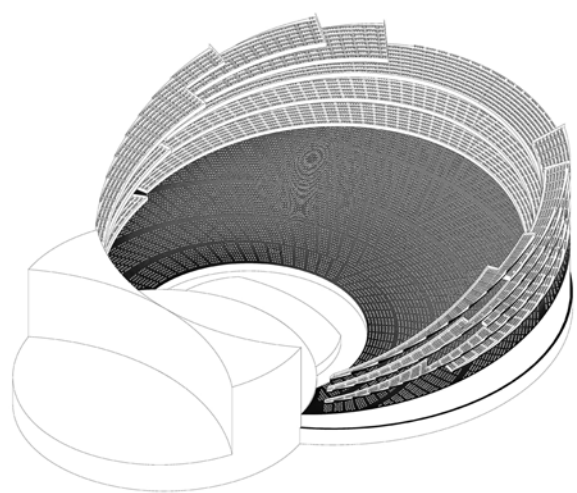


Fig.4.4.26. Axonometría del *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca, 2012. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.27a/b/c/d. Vistas interiores del *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca, 2012. Ver anexo planimétrico.

Fig.4.4.26.a



Quizá por esta razón los referentes inmediatos de Ciocca fueron los grandes teatros mediterráneos al aire libre, como el teatro grecorromano de Taormina o el de Siracusa, ambos con más de 18.000 localidades o el anfiteatro romano de Verona con capacidad para 30.000 espectadores, hacia los que se dirigen las modificaciones de la segunda versión del proyecto:

*El teatro de masas es el teatro griego que resurge. Resurge para una humanidad nueva. En los templos de Pericles, el hombre, incapaz de comprender la naturaleza y de ponerla en verso, fue invadido por el pensamiento y por el miedo a lo sobrenatural. Estaba dominado por el pesimismo y la resignación. Hoy la naturaleza es mucho más benigna. Nosotros escrutamos los misterios y sacamos los mayores beneficios. El nuevo teatro será el teatro del optimismo y de la iniciativa.<sup>76</sup>*

El retorno a los teatros clásicos no era únicamente funcional, ya que la maqueta que Ciocca realizó expresamente para el Convegno Volta, con la gran cantidad de aperturas que perforan su perímetro cilíndrico establece una clara referencia formal con los anfiteatros romanos, fortaleciendo esa vinculación con el pasado clásico italiano tantas veces buscada por el Fascismo. Este retorno no se limitaba, al plano funcional o estético, sino que pretendía recuperar también el carácter de celebración ritual colectiva que el teatro tenía en la Grecia y Roma clásicas, con su componente cívica y cultura y la implicación de la población en él.

*El teatro de masas tendrá las funciones de mantener encendida la fe en la suerte de la humanidad. Eso preparará la nueva civilización, que no puede ser individualista, en el sentido del egoísmo desenfrenado, no colectivista, en el sentido de la mortificación del individuo, no mecánica ni materialista, en el sentido de la sujeción del hombre a la máquina y a la materia, sino que estará en el equilibrio de todos los factores de la vida y exaltación del espíritu.<sup>77</sup>*

Ciocca acaba su argumentación acerca del *Teatro di Massa* reforzando su carácter como elemento de unión, educación y cohesión espiritual de la población italiana en su entorno. En esta argumentación final del ingeniero se puede leer entre líneas un intento de acercar a Italia la vida cultural soviética que él había percibido en su estancia como ingeniero en Rusia unos años antes. En la construcción de la nueva sociedad Fascista Italiana, el teatro debería asumir la guía espiritual de la sociedad, en un período de profundo cambio en los ámbitos político, social, económico y espiritual:

*Mientras el teatro de masas nace, madurando grandes cambios en el ámbito social. La economía de las naciones es alterada por el progreso científico e industrial. Una posibilidad nueva y hasta ayer utópica, surge, aquella en la que todo el pueblo participa y protagoniza la vida intelectual de la sociedad. Gracias a la máquina, el hombre no es más esclavo del trabajo bruto; gracias al aumento de la producción de bienes, el pueblo no está condenado al trabajo físico máximo para obtener su subsistencia mínima. Le queda tiempo para cultivar sus facultades más altas, el espíritu y la inteligencia.<sup>78</sup>*

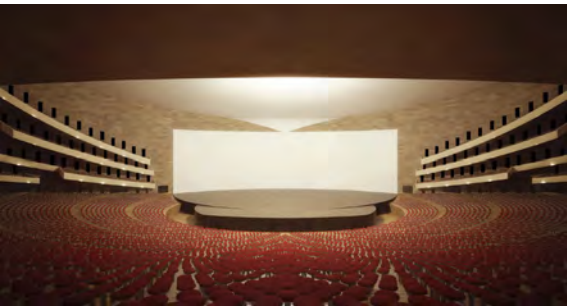


Fig.4.4.27.b



Fig.4.4.27.c



Fig.4.4.27.d



Fig.4.4.27.a

<sup>76</sup> CIOCCA, Gaetano, “La Técnica del Teatro di Massa”, en PIRANDELLLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 188-190.

<sup>77</sup> Ibídem.

<sup>78</sup> Ibídem.



Luigi Bonelli



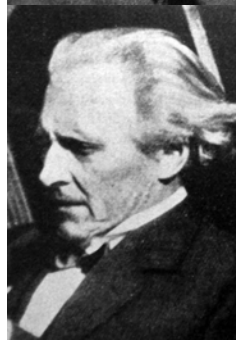
Gaetano Ciocca



Silvio D'Amico



Edward Gordon Craig



Joseph Gregor



Walter Gropius



F.T. Marinetti



Virgilio Marchi



Ettore Romagnoli



Guido Salvini



Alex Tairoff



Hendrik T. Wijdeveld



Fig.4.4.28. Fotografías y firmas de los participantes en el debate del segundo tema incluidas en el libro de actas del Convegno Volta : Luigi Bonelli, Gaetano Ciocca, Silvio D'Amico, Edward Gordon Craig, Joseph Gregor, Walter Gropius, Filippo T. Marinetti, Virgilio Marchi, Ettore Romagnoli, Guido Salvini, Alex Tairoff, Hendrik T. Wijdeveld.

#### 4.4.4.4. EL DEBATE SOBRE LA TIPOLOGÍA TEATRAL MODERNA

*La relación de teatro y máquina puesta en cuestión*

*El segundo día, al tener contacto con el tema referente a la arquitectura de los teatros y el teatro de masas, la reunión fue más concretamente unitaria. Estallaron discusiones que fueron sinceras y fuertes, aunque encontraron un armisticio ante la suntuosa buvette (sic) montada en una sala vecina. La diversidad de los idiomas –y la frialdad de los intérpretes- no pudieron disminuir el ardor de la disputa. Se vio a Gordon Craig levantarse violentamente de la silla, con lágrimas de rabia y después precipitarse sobre la tribuna y, con amplios gestos y con movimientos desmesurados del cuerpo, expresarse en una lengua compuesta, entremezclada y obtenida de diversas lenguas. Se vio a Marinetti alzarse, con la cara ardiente, para lanzar, sobre la asamblea sorprendida, las cuchillas de fuego de sus fascinantes improvisaciones. Se vio a Simoni arrastrar con violencia su voz húmeda de sabor veronés. Y se vio incluso a D’Amico alargar los brazos como un padre predicador, elevándose sobre la punta de los pies con ira.*<sup>79</sup>

Tras las intervenciones de Walter Gropius y Gaetano Ciocca se abrió el debate del segundo tema del Convegno<sup>80</sup> cuyo objetivo sería dilucidar cuál sería la tipología más idónea para el desarrollo del teatro moderno, su escala, disposición espacial, funcionamiento, estética,... Los ilustres asistentes, evaluarían cada una de las propuestas aportando sus opiniones personales avaladas por su experiencia en diferentes ámbitos vinculados al teatro. Sin embargo, pese al claro objetivo propuesto a las sesiones de debate, éste derivó hacia temas completamente alejados de estas consideraciones.

En primer lugar la ponencia de Walter Gropius abrió un debate que cuestionaba el papel de la máquina en los equipamientos teatrales modernos, centrado, por supuesto, en los dispositivos mecánicos del *Teatro Total*. La cuestión acerca de si la maquinaria escénica propuesta liberaba a los directores escénicos o les constreñía fue la constante del debate posterior a la ponencia y dividió a los asistentes entre sus partidarios y detractores.

Entre estos últimos se encontraba el director teatral Edward Gordon Craig, que mostró sus dudas acerca de la utilidad real de las nuevas posibilidades que ofrecía el proyecto del *Teatro Total* y la complejidad que supondría para un director teatral el dominio de sus dispositivos. El británico nunca mostró un especial interés por la construcción de nuevos equipamientos teatrales<sup>81</sup> y realizó siempre sus montajes en teatros a la italiana, apostando por la simplicidad y la abstracción, por lo que las múltiples posibilidades que ofrecía el teatro de Walter Gropius estaban lejos de sus necesidades. Gordon Craig, consideraba que la funcionalidad múltiple del *Teatro Total* supondría una complejidad añadida y no contribuiría a ampliar los horizontes de los directores que realizasen montajes escénicos en él, sino que acabaría condicionando y uniformizando las propuestas que allí se montasen, al otorgar al elemento mecánico la primacía.

*Edward Gordon Craig: Responderá Herr Gropius*<sup>82</sup> (sic) *una cuestión: ¿Está este teatro diseñado para el uso de un director en especial, o para muchos?*

*Walter Gropius: Para muchos*<sup>83</sup>.

*Edward Gordon Craig: Entonces, antes de que uno de los muchos metteurs-en-scène*<sup>84</sup> (sic) *pueda trabajar en la escena de este teatro, un tanto complicado, debe aprender de los demás y los demás de él. Por ello su trabajo será semejante y carente de expresión. Ninguno de ellos será capaz de crear libremente –todos estarán obligados a imitar lo que los otros hacen. Su poder de invención, de iniciativa y de improvisación se verá mitigado y finalmente destruido.*<sup>85</sup>

El temor a que la maquinaria se convirtiese en un elemento predominante en la representación escénica hizo que los directores y dramaturgos se opusiesen firmemente a ella. Sin embargo, en su exposición Gropius había intentado aclarar que los movimientos y efectos mecánicos no trataban de dar forma a un espectáculo mecánico independiente de la representación escénica, sino que se pondrían a disposición del director, tratando de expandir sus capacidades. En la concepción del arquitecto alemán la mecánica busca la máxima simplicidad y eficiencia<sup>86</sup>, tratando de servir a la creatividad del director escénico y sin hacerse notar:

*La medida en que ha de usarse la técnica para una representación, sólo lo puede decidir cada director desde el interior de su imaginación. La singularidad del Teatro Total está precisamente en que según la voluntad del realizador se puede hacer una representación de forma tradicional sobre el escenario profundo o con ayuda de la nueva combinación espacial propuesta.*<sup>87</sup>

En la misma línea que Gordon Craig se postuló el director teatral ruso Aleksandr Tairov, que en Roma defendió una representación teatral simple y en el que el actor asumiese el absoluto protagonismo y se convirtiese en el factor esencial del cambio, en lugar de una mecanización como la propuesta por Gropius que definió como “superflua”. En su opinión todos los medios mecánicos proporcionados por el *Teatro Total* se basan en intentar generar efectos escénicos que aproximen el teatro a la cinematografía, lo que supone una renuncia de los valores intrínsecos del teatro para apropiarse de unos ajenos y difícilmente asumibles para el teatro:

<sup>79</sup> VALENTI, Antonio, “Il Convegno Volta per il teatro drammatico”, *Comoedia*. Milán: Noviembre 1934, nº 11, p. 3.

<sup>80</sup> Las sesiones de debate tuvieron lugar en sesiones diferentes e incluso días diferentes debido a las tediosas traducciones que se precisaban teniendo asistentes de la práctica totalidad de Europa. El relato de estas sesiones rompe la estructura cronológica tratando de agrupar las cuestiones pertenecientes con sus respuestas y objeciones para facilitar la comprensión de los temas tratados y su desenlace.

<sup>81</sup> BLAS, Gómez (ed.), Felisa, *El teatro como espacio*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, pp. 116-117.

<sup>82</sup> Texto original en inglés con esta citación en alemán.

<sup>83</sup> La intervención de Gordon Craig, también nos permite comprobar que aunque el *Teatro Total* había sido concebido siguiendo el programa funcional y los requerimientos del director alemán Erwin Piscator, Gropius consideraba su proyecto como un dispositivo universal, tal y como confirmó el propio autor en su ponencia y en su respuesta a la pregunta del director británico.

<sup>84</sup> Texto original en inglés con esta notación en francés.

<sup>85</sup> GORDON CRAIG, Edward, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 172.

<sup>86</sup> “Cuanto más simple y más eficientes sean, menos posibilidades habrá para que se escapen de las manos del director creativo”. GROPIUS, Walter, “Theaterbau”, op. cit.

<sup>87</sup> GROPIUS, Walter, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 173-174.



*Encuentro que el proyecto de Gropius tiene un interés intrínseco; de todas formas yo no lo puedo apoyar, porque yo estoy, en general, en contra de una mecanización superflua de la escena. Considero que la mayor infatuación –diría más, la maquinaria escénica convertida en fetiche-, representa la consecuencia de la concurrencia con el cine, es decir, la tendencia de asegurar al teatro la posibilidad de cambios rápidos y múltiples del lugar de la acción, de sustituir, en algún modo, la esencia íntima del arte teatral por su aspecto exterior, visual-. Esto nos conducirá a la decadencia y no al progreso del teatro. En el teatro, la cosa más importante, es el hombre, el actor, su arte, su técnica y la máquina es necesaria en la medida, en la que pueda servir al hombre-actor, en la que ella ayude a poner en evidencia e interpretar el contenido ideológico del espectáculo. Para la mayor parte de los arquitectos contemporáneos el actor es considerado como un apéndice de la máquina. Sin embargo no es el hombre el que debe existir para la máquina, sino que es la máquina la que debe servir al hombre; y este es el principio que debe servir de idea directriz en la creación de la escena y de una técnica y una maquinaria nuevas.<sup>88</sup>*

El debate se desplazó poco a poco hacia la cuestión de si el actor o la máquina deberían de ocupar el lugar esencial en la creación escénica, algo completamente ajeno a las intenciones de Gropius y Piscator en el proyecto del *Teatro Total*, que simplemente pretendía abrir el espacio teatral a las posibilidades de la tecnología moderna para ampliar las capacidades del director teatral. La intervención de Tairov aumentó la intensidad del debate entre partidarios y detractores del proyecto de Gropius. Muchos de los asistentes se sorprendieron por la tajante negativa a promover la introducción de la máquina en escena del ruso, algo de lo que se le consideraba uno de los precursores, al haber realizado diez años antes montajes brillantes en los que se hacía un uso intensivo y protagonista de la máquina, como fue el caso de *El hombre que fue jueves* cuya representación y diseño escenográfico obra de Aleksandr Vesnín se había convertido en uno de los iconos de la vanguardia teatral rusa.

Entre los partidarios de la introducción de la técnica moderna en la escena y por extensión en el teatro, minoría entre los asistentes, se alinearon el director teatral italiano Guido Salvini y, por supuesto, los Futuristas liderados por Marinetti. Salvini confirmó la necesidad del empleo de la máquina en la dramaturgia moderna y pidió que se precisase el uso que se estaba haciendo del concepto en el Convegno. El italiano se mostró favorable a las posibilidades mecánicas proporcionadas por Gropius a su *Teatro Total*, entendiendo que estos elementos técnicos son similares a los disponibles en la práctica totalidad de los teatro europeos, pero optimizados e intensificados para proporcionar nuevas posibilidades al director teatral moderno:

*Debe entenderse la palabra: máquina. El señor Tairoff (sic), cuya puesta en escena pude admirar recientemente en Moscú, mientras dice odiar a la máquina, emplea una serie de raíles deslizantes y usa de manera genial un nuevo sistema de proyección. Si el escenario gira o el plano se eleva, tienen máquinas debajo y también el carro que transporta la escena completa es una máquina.(...) Así que no juguemos con las palabras. O estos medios para elevar, mover e iluminar la escena son máquinas o no lo son.<sup>89</sup>*

Joseph Gregor intervino en la discusión actuando como mediador entre ambas posturas, señalando que todos los presentes se muestran contrarios a un uso superfluo de la maquinaria, pero que están dispuestos a utilizarla como un medio técnico e incluso expresivo, dando la primacía a las componentes creativas y expresivas lideradas por el director y actor. Para el historiador austríaco tanto Tairov como Gropius se habían propuesto con sus creaciones un uso intencionado y consciente de la mecánica como medio instrumental para favorecer la creación teatral y por ello partiendo de un programa de necesidades y no como un artificio autónomo, carente de objetivos artísticos. Pero a la vez, pese a manifestar el gran interés del proyecto del alemán, considera que la componente técnica está “sobredimensionada”, de manera que podría distraer la atención del espectador y restarle potencial a la componente emocional del teatro, cuestión en la que se centraba en esos momentos el debate:

*¡Me alegro de poder defender al señor Tairoff (sic) aquí, porque hay que reconocer que ideas como El hombre que fue jueves no solamente necesitaban una maquinaria escénica extensa, sino que también para la música de Offenbach y Lecoq, el señor Tairoff (sic) utilizaba a sus intérpretes en ocasiones de forma muy mecánica, como marionetas! ¡Pero hay una gran diferencia entre un teatro mecánico desalmado, que se critica aquí, y un uso consciente, artístico e inspirado de la mecánica! En este sentido le doy la razón al señor Gropius: ¡el teatro no tiene que renunciar a ningún medio de la acción ni tampoco renunció a ello! Y también el señor Tairoff (sic) solamente tiene en mente el rechazo a una mecánica desalmada.<sup>90</sup>*

El debate se dilató en medio del babel lingüístico del Convegno y las sesiones de debate excedieron casi siempre los límites de tiempo asignados, debido a las diferencias de opinión y al contraste de experiencias y ejemplos entre los participantes. Gropius volvió a tomar la palabra por última vez en la mañana del 11 de Octubre para tratar de aclarar el planteamiento ideológico de su teatro y posicionarse en el debate acerca de la posición que la máquina había de ocupar en el teatro futuro. En esta intervención el alemán mantuvo su argumento favorable al uso de la máquina en escena, no como única impulsora del nuevo teatro, pero sí como un medio de expresión moderno que no debe de rechazarse por

sistema, sino que debe ser considerado y puesto a disposición de los participantes en la creación escénica:

*El tema del día de ayer se prorrogó demasiado bajo el énfasis excesivo de los problemas mecánico-maquinistas. También tengo la impresión de que hubo malentendidos por el babel lingüístico europeo. Permítanme por ello algunas palabras finales en relación con mi ponencia de ayer.*  
*¿Por qué este miedo – casi diría – histérico a la máquina? Solamente es una cuestión secundaria. ¡La máquina no crea el nuevo teatro, pero permite, cuando hay un contenido, nuevas posibilidades de expresión!*<sup>91</sup>

Sonados fracasos como la excesivamente compleja maquinaria escénica del *Teatro Pigalle* parisino o los problemas con los montajes escénicos mecánicos de muchos directores vanguardistas, como Moholy-Nagy o Piscator, generaron una corriente de opinión en su contra, que, como se pudo apreciar en el Convegno Volta, estaba muy arraigada entre las gentes del teatro. El alemán achaca el rechazo generalizado a la máquina en el ámbito teatral al escaso éxito obtenido hasta ese momento en su inclusión en montajes escénicos y proyectos arquitectónicos, pero esta “falta de dominio” no puede esconder el potencial de su inclusión y las posibilidades que esto genera para el drama moderno. Para Gropius el hecho de que las experiencias hasta el momento desarrolladas no hubiesen sido todo lo positivas que cabría esperar, no debe llevar a la descalificación de la máquina como elemento escénico, puesto que además ésta ha estado presente desde los orígenes del teatro. Su diseño para el *Teatro Total* pretendía abrir nuevas posibilidades espaciales y funcionales para el director teatral, además de ayudar al director a dominar la mecánica y sacar de ella todo el partido que ésta le pueda ofrecer:

*Muchas personas, sobre todo los rusos, se vieron frente a la máquina en la situación del amante infeliz, ya que todavía no la podían conquistar. Ayer pudimos ver reacciones en ese sentido. Yo mismo nunca idolatré la máquina, por ello ahora tampoco necesito negarla. ¿Tenemos que avergonzarnos de la máquina? Como mucho podremos avergonzarnos de que aún no la dominemos. La máquina tiene que ser tan buena que no se note, que suponga una carga para el director. Cuando el señor Tairoff (sic) nos decía ayer que se sentía cargado por la máquina, es porque la mecánica que le debía de servir aún no era buena. Pero eso no dice nada contra su necesidad. ¡El “deus ex machina” de los griegos no era más que el comienzo de la técnica escénica! Siento casi como resentimiento, como decadencia, el negar la técnica de nuestro tiempo. Toda nación sana se alegra de sus nuevos inventos y los disfruta.*<sup>92</sup>

Gropius trató de nuevo de devolver el debate a su origen y objetivo, la evaluación tipológica de los nuevos modelos teatrales. La finalidad última de su diseño teatral no se encontraba en el componente mecánico, sino que éste era simplemente un medio que trataba de permitir la obtención de una nueva relación espacial entre escena y auditorio, que, en su opinión sería el origen del teatro futuro. La maquinaria solo es un medio que permite ofrecer configuraciones espaciales y efectos para romper la bidimensionalidad y direccionalidad del espacio teatral. Gropius reclamó que la evaluación de las posibilidades se haga desde la comprobación empírica de las posibilidades espaciales que un dispositivo como el *Teatro Total* puede ofrecer y que, por ello, solamente podrán ser evaluadas a través de su uso:

*Pero, y ahora voy a lo esencial, el problema real de esta propuesta no está en el área de lo mecánico, sino que descansa sobre la visión espacial, que, como lo expliqué en mi ponencia, ha de volver a poner en relación viva al actor y al espectador. Quiten, si quieren, todos los medios mecánicos complicados, entonces quedan múltiples nuevas posibilidades de acción espacial, lo suficientemente valiosos como para ser experimentados. ¡Esto solamente puede experimentarse mediante su puesta en práctica!*<sup>93</sup>

Las únicas cuestiones referentes a la componente multifuncional y tipológica fueron realizadas por Joseph Gregor y el arquitecto y director holandés H. Thomas Wijdeveld. Éstas fueron cuestiones menores referentes al uso y funcionamiento del *Teatro Total*, que, tanto Gropius como Gregor, coincidieron al señalar que son difícilmente evaluables sin pruebas empíricas. El austríaco cuestionó el modo de empleo de las tres configuraciones propuestas por Gropius en un mismo espectáculo, algo que Gropius no propuso como un objetivo, ya que el uso de las diferentes configuraciones espaciales de manera conjunta o por separado, quedaba a elección del director escénico:

*Constructivamente, este escenario total es una obra de arte difícil de superar. Sin embargo, en contra de su práctica he de mencionar algunas reflexiones. No creo que sea bueno montar y actuar a la vez, empleando dos tipologías diametralmente opuestas como lo son el escenario espacial y el escenario de profundidad. (...) ¡Hay que pensar que la elevación y rotación del espacio de espectadores también tiene que producirse durante la representación, de manera que una parte de los espectadores se separa, se eleva y se gira hacia la masa también mentalmente compacta, para enfrentarse ahora a la parte que antes tenía detrás! Me temo que el resultado mental no alcanza el enorme despliegue y la resolución constructiva del teatro.*<sup>94</sup>

Pero más allá de estas cuestiones, Gregor y Gropius coinciden en su consideración de la escena como núcleo y origen del equipamiento teatral, por lo que un dispositivo como el propuesto por el arquitecto alemán abre nuevas e inesperadas posibilidades que merecen ser tenidas en cuenta y deberían materializarse para poder experimentar con ellas.

<sup>88</sup> TAÍROV, Alexander, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 173-174.

<sup>89</sup> SALVINI, Guido, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 175.

<sup>90</sup> GREGOR, Joseph, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 73-74.

<sup>91</sup> GROPIUS, Walter, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 176-177.

<sup>92</sup> Ibídem.

<sup>93</sup> Ibídem.

<sup>94</sup> GREGOR, Joseph, “Theaterarchitektur. Massentheater und Kleintheater”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 73-74.



*¡El propio Gropius nos ha dado un excelente principio básico para el teatro del futuro, afirmando repetidamente en su relato que el escenario es el espacio mental más importante del teatro, que habría que esforzarse en conquistar un escenario como este!*<sup>95</sup>

Wijdeveld por su parte cuestionó el funcionamiento del mecanismo de rotación propuesto por Gropius, pero lo hace a partir de una mala interpretación del funcionamiento del proscenio, que según él se reduce a la parte delantera del círculo de menor tamaño, mientras que en el proyecto del *Teatro Total*, la totalidad de este círculo se transforma en una escena central, por lo que los problemas que el holandés adjuntó en su gráfico, aunque se producen, no son de la magnitud de lo que se refleja en el diseño de Gropius<sup>96</sup>.

Pese al evidente interés del debate desatado Gropius acabó su intervención con la sensación de que el debate había derivado en cuestiones diferentes del tema central de la sesión y que su exposición del proyecto no había sido comprendida completamente, al derivar la discusión hacia la idoneidad del uso de la máquina en el teatro. Su tiempo de debate se terminaba y con él veía esfumarse de nuevo las posibilidades de materializar su proyecto del *Teatro Total*. Frustrado por el desenlace de los acontecimientos Gropius pidió que el debate sobre del proyecto de Gaetano Ciocca se centrara en la cuestión espacial y tipológica:

*Para finalizar, quiero expresar la esperanza de que el Convegno ponga en primer plano, en el debate sobre del excelente proyecto del teatro de masas del señor Ciocca, la cuestión principal de la reunión: qué forma escénica es la más adecuada para activar al espectador.*<sup>97</sup>

Pero pese a la petición expresa de Gropius, tampoco la cuestión tipológica fue el tema central del debate sobre el proyecto de Gaetano Ciocca. El ámbito de debate se centró en el programa del Teatro de Masas Fascistas impulsado por el propio Mussolini, que otorgaba prioridad a la construcción “material” de equipamientos teatrales, lo que generó malestar y protestas por parte de dramaturgos, directores teatrales y demás agentes implicados en la creación y representación teatral, o como Mussolini lo definió la creación “espiritual”. Esta cuestión acaparó el tiempo destinado al debate del proyecto de Ciocca, desviándose de nuevo la atención de la cuestión de la arquitectura teatral.

Silvio D’Amico, el crítico teatral y director de la revista *Scenario*, realizó la intervención en la que se aparecieron los temas fundamentales de esta sección del debate. En ella pese a alabar los proyectos arquitectónicos presentados anteriormente, rechaza la posibilidad de que la arquitectura sea el origen del nuevo arte teatral. Las intervenciones de esta sección de dramaturgos y directores cuestionaron la necesidad de estos equipamientos teatrales y defendieron la prioridad de la creación de un repertorio dramático que dé origen al nuevo arte teatral moderno. La arquitectura teatral con ello quedará relegada a un segundo plano y deberá de atender a las necesidades que surjan y crear un espacio que sea capaz de satisfacerlas:

*El proyecto de Gaetano Ciocca es una maravilla, no solo desde el punto de vista práctico sino, por lo que se puede juzgar por la maqueta, como monumento arquitectónico. Salvo por el hecho, bastante extraño para nosotros pero propio de nuestro tiempo, por el cual para resolver los problemas del teatro dramático se ofrecen, antes que los autores, los arquitectos y los artistas escénicos.*

*Quiero decir que estos arquitectos, aunque geniales como Gropius aquí presente o como el admiradísimo Ciocca, ponen los bueyes antes que el carro. Así nos ofrecen la forma, antes de que aparezca el espíritu; y lo hacen con la voluntad de esperar, si no de profetizar, que el espíritu nacerá de la forma.*

*Pero para nosotros no hay duda de que el procedimiento debe ser inverso. Primero el repertorio; después su teatro. Y me consiento repetir una frase, ultraortodoxa, del más heterodoxo entre los dramaturgos de nuestro tiempo, Bernard Shaw: “es la obra la que hace el teatro y no el teatro el que hace la obra”. El automóvil, como habrán notado, se hizo antes que la autovía y no después; ningún ingeniero dijo, hace cincuenta años: “construyamos una autovía, vendrá entonces alguien que inventará el automóvil”.*<sup>98</sup>

Resulta interesante el hecho de que D’Amico, autor del libro *La crisis del teatro*, en el que se solicitaba la creación de nuevas salas teatrales de diferentes capacidades, fuese el que abanderase el debate en contra de la construcción de los grandes equipamientos de masas fascistas. La cita de George Bernard Shaw, se convirtió en el estandarte de los asistentes que se mostraron contrarios a la construcción de nuevos equipamientos teatrales en general y del Teatro de Masas Fascista en particular. Entre los que se situaron Edward Gordon Craig<sup>99</sup> y Hendrik Th. Wijdeveld, que defendían un retorno al origen del teatro, basado la simplicidad escénica y el buen hacer de dramaturgos y actores, en lugar de confiar un protagonismo, en su opinión, inmerecido al contenedor teatral:

*A los arquitectos les gusta llevar a cabo grandes proyectos, pero no hay razón por la que permitirles construir grandes teatros si no hay necesidad de ellos. Los viejos teatros han acabado en un callejón sin salida a base de escenarios rodantes, deslizables, giratorios, elevables y finalmente el escenario que gira con la propia audiencia... ¡todo este sinsentido implica*

Fig.4.4.29. Objeciones funcionales plateadas por Wijdeveld al *Teatro Total* de Walter Gropius.

*un final, no un comienzo!*

*Fuera con todos estos proyectos para el teatro de masas hasta que tengamos obras para representar en ellos. ¡Estamos empezando por el extremo equivocado! Debemos empezar por los actores, no por los edificios. Debemos buscar algo claro y simple, algo que provenga de nuestros sentidos más íntimos, un nuevo misterio quizás y por lo tanto una nueva obra para la gente. La humanidad está recién nacida y prefiere jugar en el césped y en los campos que entrar en el nuevo teatro que los arquitectos quieren construir para ellos.*<sup>100</sup>

La crítica de D'Amico, tras cuestionar la necesidad de los equipamientos teatrales modernos y su formalización apriorística, atacó el retorno propuesto por los autores de los teatros y Joseph Gregor a la tipología teatral griega, propuesta por diferentes autores en el Convegno Volta como modelo para la arquitectura teatral del futuro. Para el crítico italiano, el teatro griego tiene su origen en la tragedia griega, dando a entender de nuevo que el origen del futuro espacio teatral deberá estar conformado en función de las necesidades de la dramaturgia moderna. La representación de la tragedia griega generó unas necesidades espaciales para su puesta en escena y su percepción óptima, de las que nació el espacio teatral griego. Para D'Amico un proceso similar es el que reclaman los autores para el teatro moderno:

*Consideremos la historia de la arquitectura teatral. Tal vez no la más antigua, pero la que ha aportado el modelo al mundo, la griega, ha sido asignada, por así decirlo a priori, como la sede de uno de los espectáculos del futuro, ¿y los poetas y los directores se tienen que plegar a ello y adaptarse? Al contrario; la arquitectura del teatro griego nace de la tragedia.*<sup>101</sup>

Sin embargo la radical postura de Wijdeveld a favor de la acción escénica y en contra de la construcción nuevos equipamientos teatrales dotados de la escala y tecnología modernos, resultó contradictoria al citar en su posterior ponencia, en la que defendió los mismos argumentos expuestos en el debate, al *Teatro Meyerhold* de Moscú como espacio modelo para el teatro futuro. El arquitecto y director holandés alabó la disposición espacial y el uso que de ella se propone Meyerhold, al considerarla una escena desnuda, dispuesta en el centro de un anfiteatro inclinado:

*Rusia hace muchos diseños para teatros, pero para mi sorpresa, las nuevas ideas en cuanto a forma y construcción son bien conocidas en Europa. Incluso Meyerhold, con quien me encontré en Moscú, no ha encontrado las bases reales para un teatro del futuro. Él habla de un “realismo social”, de “romance revolucionario”. Retornará al teatro antiguo en el que el auditorio está construido en forma de anfiteatro, (...).*

*En este nuevo teatro Ruso la escena estará situada en un segmento del anfiteatro, donde la elipse aloja una herradura. El público verá la actuación no solo frontalmente, sino también desde el lateral. La producción estará basada en principios rítmicos y musicales. Los músicos no estarán situados ya bajo los actores, sino sobre la escena, sobre los actores. Los decorados serán eliminados. La escena mostrará simplemente la figura plástica del actor. La luz será usada como un factor dramático activo. Los colores crearán efectos, acentuarán la atmósfera peculiar de cada obra. ¡La nueva Rusia va a crear “la escena del actor”!*<sup>102</sup>

Wijdeveld olvida mencionar toda la maquinaria escénica que los arquitectos del *Teatro Meyerhold* pusieron a disposición del director ruso para permitir un correcto funcionamiento y dar lugar a diferentes configuraciones espaciales. “La escena del actor” como él define al *Teatro Meyerhold*, se consigue mediante el uso intensivo de la máquina, capaz de permitir al director mediante su acción prescindir de cualquier elemento escénico adicional. En este sentido resulta difícil establecer diferencias conceptuales entre el *Teatro Meyerhold* y el *Teatro Total* de Walter Gropius, más allá de los objetivos concretos de cada uno y sus diferente formalizaciones.

El discurso de Mussolini se abrió a diferentes interpretaciones y el aspecto “material”, claro en cuanto a su petición de un equipamiento arquitectónico, se mezcló de manera intencionada con el “espiritual”, tratando de asignar a los dramaturgos el papel protagonista en la creación del nuevo teatro de masas. En el mismo sentido se manifestó Virgilio Marchi, que cuestionó incluso la capacidad propuesta por Mussolini, considerando que ésta supone un parámetro abstracto que debe adecuarse a la población y necesidades concretas del lugar de implantación<sup>103</sup>.

*Para nosotros, volver a la masa quiere decir volver al espíritu de la multitud. Para hacer, como Mussolini nos propone, el Teatro para veinte mil, o para cien mil, no es en absoluto necesario reunir a veinte mil personas (cosa que incluso en nuestras más grandes ciudades se podría hacer una sola vez por drama, por falta de público para la repetición). Más simple es —cuando se haya encontrado lo que cuenta, es decir, las Palabras que decir a las masas— invitar mil personas cada vez, y llegar así a veinte mil personas en veinte repeticiones, o a cien mil en cien. ¡Eso es lo importante! Y esto —antes que la colaboración, preciosa y magnífica, pero colaboración, del arquitecto— nosotros lo esperamos del Poeta.*<sup>104</sup>

Entre las voces críticas con la arquitectura teatral solamente el escritor y director Ettore Romagnoli, encargado de las representaciones al aire libre en los emplazamientos arqueológicos de Siracusa, Pompeya y Ostia, y el también escritor Luigi Bonelli se mostraron favorable a la propuesta de Mussolini y la construcción de nuevos equipamientos teatrales modernos “mecanizados o no, con capacidad para veinte mil personas o no, los nuevos teatros constituirán siempre una ventaja para los autores y demostrarán que el interés de la sociedad en el teatro sigue vivo lo que supone el mejor

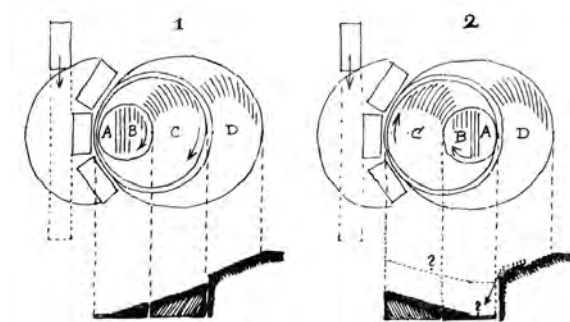


Fig.4.4.29.

<sup>95</sup> Ibídem.

<sup>96</sup> Ver anexo capítulo 2, dedicado al *Teatro Total* de Walter Gropius y Erwin Piscator.

<sup>97</sup> GROPIUS, Walter, “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 177.

<sup>98</sup> D'AMICO, Silvio, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca” en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 206.

<sup>99</sup> “El señor d'Amico estaba señalando ahora una gran maqueta de un inmenso teatro, y estaba hablando del Teatro de ladrillos, madera y piedra. Y es probable que los edificios fuesen hechos (con alguna ayuda de los arquitectos) por los dramaturgos. Pero el teatro que precede al drama (y este es el único Teatro que cuenta) no era un edificio... era el sonido de la voz —la expresión de la cara— el movimiento del cuerpo— la persona— diga el actor, si prefiere.” GORDON CRAIG, Edward H., “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 211.

<sup>100</sup> WIJDEVELD, Hendrik T., “Discussioni sulla relazione di Walter Gropius”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 172.

<sup>101</sup> D'AMICO, Silvio, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 206.

<sup>102</sup> WIJDEVELD, Hendrik T., “Address delivered before the “IV Convegno Volta” at Roma”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 214-219.

<sup>103</sup> “La capacidad del teatro de masas deberá ser relativa al contingente de la población del centro donde el teatro será construido. Se entiende que la justa capacidad tiene una gran importancia sobre el gasto de implantación”. MARCHI, Virgilio, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 205.



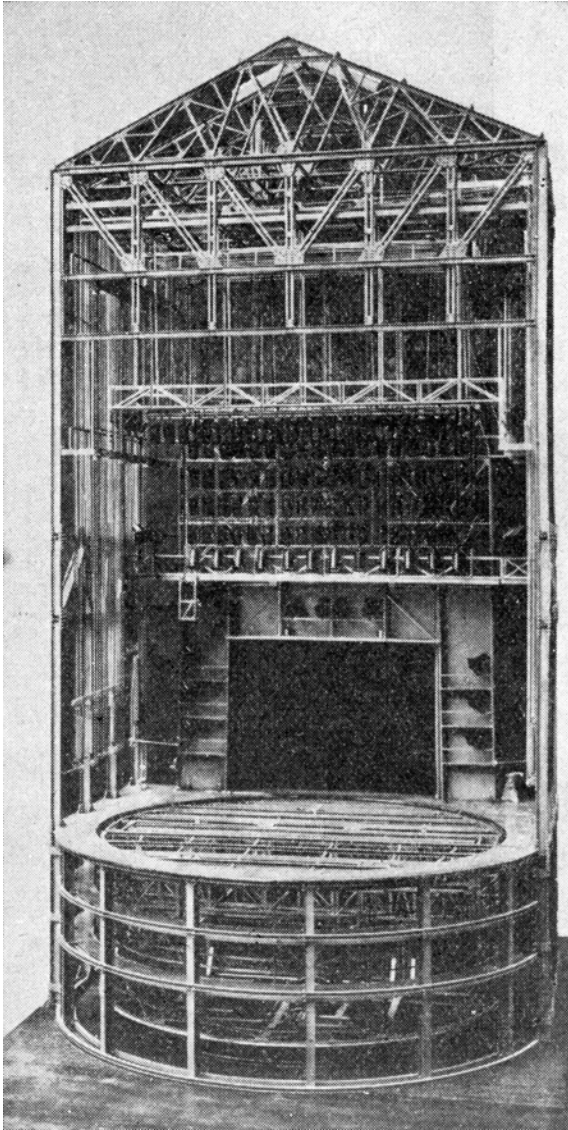


Fig.4.4.30.

estímulo para la inspiración del dramaturgo..."<sup>105</sup>. A pesar de estas voces favorables, cuando Ciocca tomó la palabra de nuevo, el debate apenas había entrado a evaluar su propuesta y el estado del debate hacía que incluso se tambaleasen los propios cimientos del Teatro de Masas Fascista, sin que la cuestión tipológica consiguiese imponerse como tema de central de la discusión, tal y como le había ocurrido a Gropius.

En su segunda intervención Ciocca se mostró convencido del significado de las palabras de Mussolini en lo referente al ámbito material y defendió su propuesta, no como un modelo paradigmático, sino método como una demostración de la posibilidad real de abordar la construcción de un equipamiento de esas características y dimensiones, pese a su validez cualquiera que sea su escala de aplicación<sup>106</sup>. Ciocca respondió de forma enérgica y directa a la cita de Bernard Shaw, citando el ejemplo de Lilienthal, pionero de la aviación. Y esto no era un simple hecho anecdótico, los creadores de prototipos arquitectónicos pretendían poner en manos de los participantes en la acción teatral las innovaciones técnicas ofrecidas por el mundo moderno ofreciéndoles nuevos medios de expresión y tratando de sacar al teatro de la crisis en la que se veía sumido:

*No se trata de utopía, sino de posibilidades serias de un futuro próximo.*

*Debe preverse toda posibilidad. La cuestión de si debe preceder el órgano a la función o viceversa está anticuada. Cuando Lilienthal mostró que era físicamente posible volar, ninguno discutió si debiese nacer primero la aeronave o el piloto. Incluso hoy no podemos decir cómo será el helicóptero del futuro. Así no podemos decir cómo será el teatro del futuro. Preparemos también el teatro con los aparatos para volar y estamos seguros de que el hombre sabrá volar.*

*En este momento en el que todo se transforma vertiginosamente, el aferrarse solo al pasado es un peligro grave. La tradición no debe ser considerada como un medio para quedarse parados, sino como un trampolín para tomar la carrera hacia el futuro.*<sup>107</sup>

Con esta última intervención de Ciocca se dio por concluido el debate acerca de la cuestión teatral en el Convegno Volta, sin que la cuestión esencial se hubiese tratado en profundidad, pese a la insistencia de Gropius y Ciocca en este sentido. También Gregor trató durante el debate de redirigir la discusión hacia los objetivos del segundo tema del Convegno, pero sin éxito, por lo que en su última intervención lanzó de nuevo su reivindicación de la experiencia como única manera fiable de juzgar las virtudes y defectos de los nuevos equipamientos teatrales, con lo que trataba de incentivar la construcción de al menos uno de los vanguardistas proyectos presentados a los asistentes. En un debate de este tipo, polémico y con múltiples frentes abiertos, Gregor lamentó que no se hubiesen tratado los temas que serían de mayor interés para el debate y que la cuestión se diluyese en ataques puntuales en el ámbito teórico, que impiden comprobar en la práctica las virtudes y defectos de los proyectos teóricos presentados a este Convegno.

*Honorables asistentes, claramente hemos llegado con nuestra discusión a un caso límite. Cada proyecto que se ha hecho con tanto cuidado y pericia, como los dos citados, tendrá ventajas que saltan a la vista, pero también será criticado. Tiene que ser experimentado ya que solamente el debate no nos llevará a ningún lado. (...) Hoy en día no tenemos experiencia en la construcción teatral, hasta que no experimente en la práctica con uno de los proyectos presentados, excelentes en el plano teórico. (...)*

*En el momento en el que tengamos construidos uno de estos nuevos teatros, proyectados con tanta delicadeza, habremos aprendido de nuestra experiencia y podremos decir con más facilidad cuál es el mejor teatro. La perfección absoluta es inalcanzable, pero este debate también mostró que con voluntad se puede avanzar lo suficiente como para alcanzar un ideal.*<sup>108</sup>

Pero la sensación general era que la cuestión se había cerrado a favor de los argumentos de los dramaturgos. Las palabras de D'Amico y Wijdeveld pesaron más que los argumentos de las propuestas arquitectónicas, cuyas cualidades apenas fueron tratadas en los debates. Las publicaciones italianas analizaron los contenidos e intervenciones con detalle y coincidieron al señalar las virtudes de los proyectos arquitectónicos presentados, pero, a la vez, mostraron su convicción en que estos espacios deberían de estar inspirados por las creaciones dramáticas y las necesidades marcadas por los agentes teatrales, en lugar de invertir el proceso, como afirmaban que habían hecho los arquitectos.

*La construcción de un teatro no debe ser únicamente guiada por elementos técnicos o constructivos, para los cuales basta cualquier arquitecto o ingeniero. Debe ir unida a una concepción artística y social del drama y del teatro. No se puede prescindir de la psicología de la masa y, sobre todo, de las necesidades particulares de la dramaturgia. Los autores serán después, ineluctablemente, partidarios y favorables a Ciocca. Su propuesta es válida pero, mayormente, se confía a elementos taumatúrgicos o casi místicos. El teatro para veinte mil representa un salto en el vacío: invierte los valores del drama. Y por ello no ofrece ninguna garantía. No es suficiente, estamos de acuerdo.*<sup>109</sup>

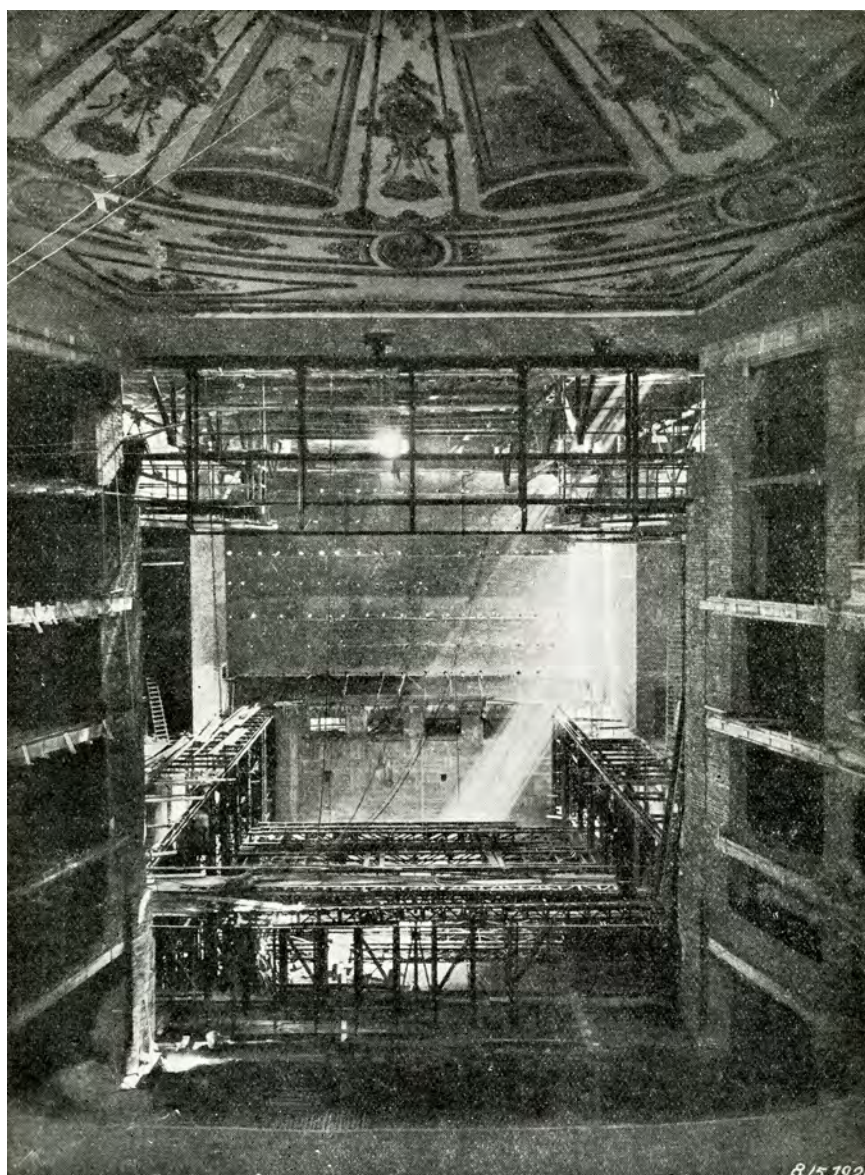
A pesar de que las intenciones de los promotores del evento y del Régimen Fascista por extensión, pretendían impulsar el desarrollo de la sugerencia de Mussolini del año anterior, los proyectos e incluso la propia iniciativa del Teatro de Masas Fascista fueron criticados por gran parte de los asistentes extranjeros e, incluso con mayor vehemencia por los

Fig.4.4.30/31. Diapositivas presentadas en el Convegno Volta, Roma 1934.



italianos. La voz crítica de D'Amico se alzó con más fuerza que las propias ideas y planos de los creadores de los espacios teatrales que fueron presentadas en Roma en el mes de Octubre de 1934. Con ello el objetivo fundamental y la principal singularidad del Convegno Volta que era la determinación de la tipología, escala y funcionamiento óptimos de la tipología teatral moderna de cara a su implantación futura, no llegó a tratarse en profundidad. En lugar de estas cuestiones el debate se centró en la necesidad de estos nuevos equipamientos y en el papel que la máquina debería ocupar en ellos, con lo que el debate se perdió en discusiones periféricas que impidieron alcanzar conclusiones y acabaron con gran parte de las expectativas de construcción de estos modernos equipamientos teatrales de masas.

El debate acerca de la mecanización del teatro, resulta de especial interés para esta investigación, ya que mayor parte de las críticas que recibió el *Teatro Total* no apuntaban a una cuestión funcional o formal del teatro, sino al exceso de protagonismo que el diseño otorgaba a la máquina. Solamente diez años después de que la Internationale Ausstellung neuer Theater Technik confiase a la máquina la labor de reforma del espectáculo y el espacio teatral, la mayor parte de asistentes al Convegno Volta romano se mostraban contrarios a su uso en el diseño de nuevos espacios teatrales. El *Teatro Total* de Walter Gropius, uno de los proyectos teatrales más radicales y sin duda el más influyente de los realizados en los últimos años, fue sometido a debate en Roma ante una audiencia en la que se encontraban y, a pesar del evidente interés general, fue atacado y considerado un “producto sobremecanizado”. La fría acogida de los proyectos presentados en Roma y la ausencia de una decisión firme acerca de la tipología a implantar en el Teatro de Masas Fascista italiano, cerraron la que sería la última oportunidad de materializar una nueva tipología teatral moderna en la convulsa Europa de los años treinta tras la caída de la República de Weimar y la imposición del Realismo Socialista en la Unión Soviética.



8/5 1924  
Fig.4.4.31.

<sup>104</sup> D'AMICO, Silvio, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 208.

<sup>105</sup> BONELLI, Luigi, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 205-206.

<sup>106</sup> “(Ciocca precisa) haber querido demostrar la posibilidad física de construir un teatro para 20.000 y estudiar las leyes de máximo rendimiento en la sala. No tenía la intención de ocuparse de la arquitectura ni de la técnica escénica. El orador piensa, y con esto respondo a las observaciones de Gregor, que el construir el teatro de masas perfecto, bajo el punto de vista de todas las posibilidades escénicas es un problema considerable, que solo mediante la colaboración de arquitecto, técnico escénico, autores, actores y directores podrá resolverse. El orador pretendía darle una base sólida geométrica.” CIOCCA, Gaetano, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 212-213.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> GREGOR, Joseph, “Discussione sulle relazioni di Gaetano Ciocca”, en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere...*, op. cit., pp. 208-211.

<sup>109</sup> VALENTI, Antonio, “Il Convegno Volta per il teatro drammatico”, op. cit., pp. 5-6.



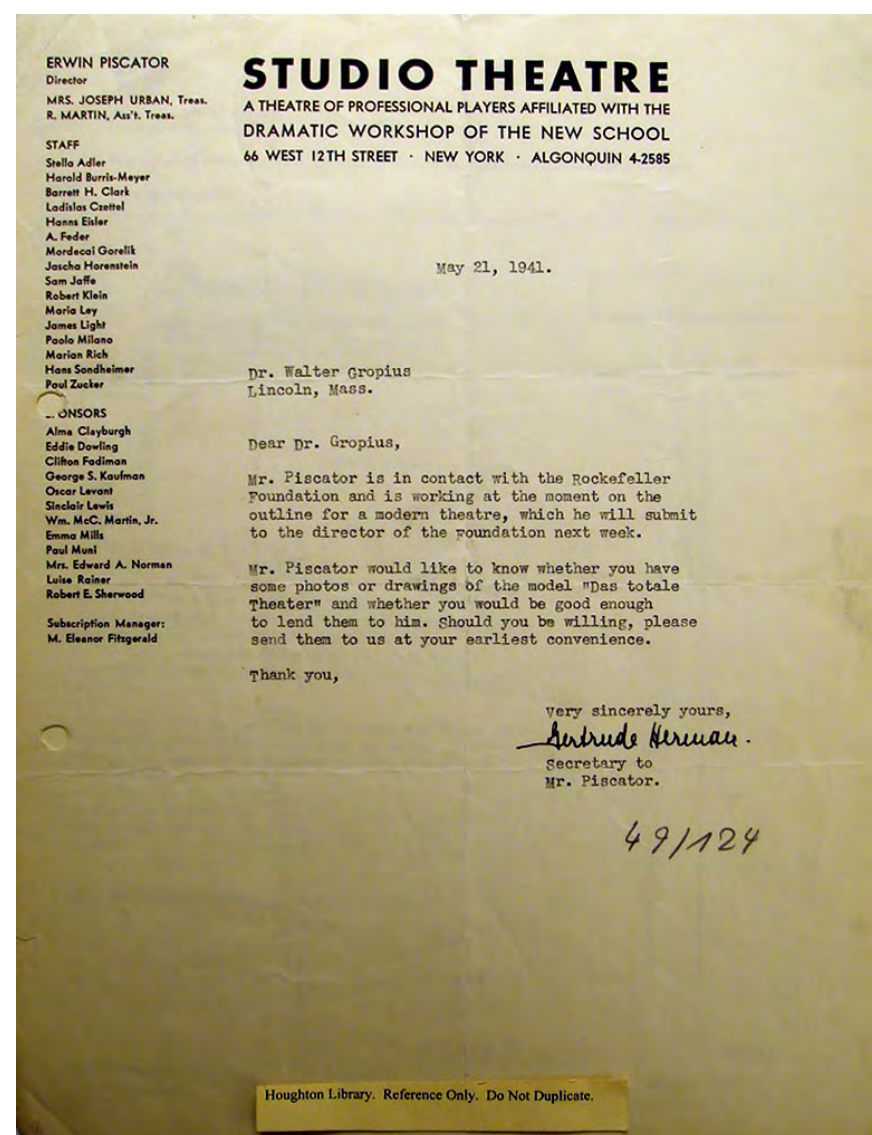


Fig.4.5.01. Carta de Gertrude Herman, secretaria de Erwin Piscator en el Studio Theatre de Nueva York, a Walter Gropius solicitando documentos relativos al proyecto del *Teatro Total*.

Fig.4.5.01.

## 4.5

### El Teatro de Masas en el ocaso del Fascismo

Fin del Fascismo Italiano, fin del Teatro de Masas Fascista

#### 4.5.1. EL TEATRO DE MASAS TRAS EL CONVEGNO VOLTA

*Fin del Fascismo Italino, fin del Teatro de Masas Fascista*

Pese a que las conclusiones y resultado del debate del Convegno para Gropius y Ciocca fueron los mismos, las consecuencias fueron completamente diferentes. Por una parte, Walter Gropius se mostró decepcionado al ver de nuevo esfumarse las posibilidades de construir su vanguardista teatro y retornó a Inglaterra donde permaneció hasta que en 1937 emigró a Estados Unidos. El proyecto del *Teatro Total* nunca fue objeto de una posterior elaboración aunque Walter Gropius continuó mencionándolo con cierta frecuencia en sus escritos y conferencias y su influencia puede verse en algunos proyectos realizados en años posteriores como el *Centro Artístico del Wheaton College* realizado en colaboración con Marcel Breuer en Massachusets en 1937 o el *Centro Cívico Tallahasee* en Florida en 1955. A pesar de un cierto distanciamiento inicial con el director Erwin Piscator, ambos se reconciliaron en Estados Unidos, país al que también emigró el director en 1939. Según los archivos conservados en la Houghton Library de Harvard, ambos mantuvieron una frecuente correspondencia, entre la que figura una carta especialmente interesante, escrita por Gertrude Herman, secretaria de Piscator en su Studio Theatre de Nueva York el 21 de Mayo de 1941<sup>1</sup>. En ella Piscator le pide a Walter Gropius documentación técnica y fotografías del *Teatro Total* para presentar a la Fundación Rockefeller:

*El señor Piscator está en contacto con la Fundación Rockefeller y está trabajando en este momento en el trazado de un teatro moderno, que enviará al director de la Fundación la próxima semana.*

*El señor Piscator quiere saber si tendría algunas fotos o dibujos de la propuesta “Das totale Theater”<sup>2</sup> y si no le importaría dejárselos. Si está de acuerdo, por favor envíenlos a la mayor brevedad posible.<sup>3</sup>*

Al parecer Piscator buscaba apoyo financiero de la Fundación Rockefeller para la construcción de un nuevo teatro en los que montar sus espectáculos, que en aquel momento se presentaban en Nueva York en el Rooftop Theater y el President Theater<sup>4</sup>. Sin embargo la iniciativa tampoco fructificó y el proyecto del *Teatro Total* nunca fue objeto de una posterior elaboración, pese a que pocos años después la fundación participó en la construcción de los teatros del Lincoln Center neoyorquino.

Ciocca por el contrario, salió muy bien parado de la experiencia y recibió elogios generalizados tras su presentación en el Convegno Volta. En poco más de un año había pasado del anonimato a ser una de las figuras más destacadas del ámbito teatral internacional, presentando su proyecto junto a figuras de la talla de Walter Gropius. Evaluando la dificultad de la tarea y la repercusión de su intervención, la presentación del *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca fue considerada un éxito, aunque el hecho de que el debate se desplazase a otros campos de interés le privo de un impulso unánime que llevase a la materialización de su proyecto. El propio Ciocca, recordando ése momento varios años después, en 1939, lamentaba que el tema central del Convegno se hubiese confundido en un mar de debates paralelos, en los que la sensación general final fue que el momento de construcción de estos grandes equipamientos colectivos debería esperar a que los dramaturgos generasen un repertorio consistente para representarse en ellos:

*La historia del teatro de masa es breve. En Octubre del año XII<sup>5</sup>, fue objeto de una animada discusión en el IV Convegno Volta. Yo me esforcé por demostrar la posibilidad física de un teatro de 20.000 localidades. Pero de esto, que era el argumento principal, poco se habló. Lo que preocupaba era el repertorio. Se dijo: construiremos el teatro cuando los poetas tengan preparadas las obras. Se dijo que la frase de Mussolini no debía de entenderse en el sentido de que la sala debiese contener 20.000 localidades. Que hubiese bastado que contuviese 1.000 y que los 20.000 asistiesen a la representación por turno. Parece que los jóvenes pretendían dar a las palabras del Duce una interpretación limitada. En verdad el significado de la palabra del Duce era clarísimo. Él, como de costumbre, había visto el aspecto práctico de la cuestión y había dicho: el teatro no es accesible porque es caro. Es caro porque los espectadores son pocos. Aumentemos el número de asientos, disminuyamos proporcionalmente el coste del billete y el pueblo acudirá.<sup>6</sup>*

Las buenas críticas recibidas y el interés internacional mostrado por su proyecto hicieron que, mientras Gropius abandonó el proyecto tras la presentación en Roma, Ciocca cada vez estuviese más seguro de que sería capaz de construir su propuesta. La iniciativa del teatro de masas seguía contando con el beneplácito de miembros destacados del Gobierno Fascista, aunque carecía de financiación estatal para la construcción del equipamiento. Sin embargo, el proyecto des-

<sup>1</sup> MS Ger 208. Series: III. Letters to and from Walter Gropius. (1344) Piscator, Erwin, 4 cartas entre 1941 y 1948. Houghton Library, Harvard College Library.

<sup>2</sup> En alemán en el original. Referencia al proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius y Erwin Piscator.

<sup>3</sup> MS Ger 208. Series: III. Letters to and from Walter Gropius. (1344) Piscator, Erwin, 4 cartas entre 1941 y 1948. Houghton Library, Harvard College Library.

<sup>4</sup> SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., 1976, p. 391.

<sup>5</sup> Se refiere al año XII de la era fascista que comprendía del 29 de Octubre de 1933 al 28 de Octubre de 1934, ya que el comienzo de la misma se consideraba a partir del 28 de Octubre de 1922, día después de la Marcha sobre Roma.

<sup>6</sup> CIOCCA, Gaetano, “Il teatro milanese di massa”, *Circoli*. Milán: Marzo 1939, nº3, Año VIII, Serie IV, pp. 278-285.



pertaba también el interés de inversores privados, capaces de asumir el coste del proyecto de Ciocca y ocuparse de su explotación, coordinada con los intereses del Régimen. El ingeniero se mostraba exultante, ante la perspectiva, cada vez más real y próxima de construir su *Teatro di Massa* en Milán<sup>7</sup>, con el apoyo económico de industriales lombardos:

*Tengo que decirte de manera confidencial que, de acuerdo a una fuente fiable, un industrial milanés extremadamente rico está dispuesto a hacerse cargo de los costes del teatro. La misma fuente afirma que el Comune está preparado para ceder el terreno. (...) Parece, por otra parte, que será necesario poner a este industrial en contacto directo con la cabeza del gobierno, para que una conversación con Mussolini propicie el comienzo.*<sup>8</sup>

Sin embargo, la propia solución económica se convertía en un problema, ya que para el gobierno de Mussolini el emplazamiento original de un equipamiento de este tipo debería ser la capital, Roma. Construir el *Teatro di Massa* en Milán, levantaba recelos en el gobierno Fascista, que temía perder influencia sobre este equipamiento socio-político, frente a los intereses de los empresarios privados que se ocuparían de la gestión del equipamiento. Por otra parte, los empresarios milaneses, asumirían la construcción y explotación del teatro de Ciocca, siempre y cuando, éste se realizase en Milán. Esta cuestión, que en origen, parecía menor, se convirtió en un problema mayor de lo que en principio se suponía.

La necesaria conjunción de la ideología gubernamental con la financiación privada era, en ese momento, la mayor preocupación del ingeniero, que apelaba al consejo e influencias de los directores de *Quadrante* Bardi y Bontempelli, apoyos esenciales de la propuesta desde su publicación original en las páginas de su revista:

*Necesito tu consejo y el de Bontempelli acerca de qué dirección tomar para la realización del teatro en Milán. Será necesario saber si el gobierno aprobaría la construcción de un teatro financiado por un pequeño número de importantes industriales lombardos. ¿Cómo podemos averiguarlo? Lo mejor sería tener una conversación cara a cara, pero ¿quién hablaría con él? ¿Bontempelli, tú o yo?*<sup>9</sup>

Bardi y Bontempelli se reunieron el 5 de Febrero en Roma con Giuseppe Bottai, Gobernador de Roma y uno de los más firmes defensores del proyecto de masas del Partido Nacional Fascista<sup>10</sup>. Según podemos leer en la correspondencia entre el ingeniero y Pietro Maria Bardi, la reunión supuso la confirmación por parte de Bottai de su apoyo a la construcción de un teatro de masas siguiendo las especificaciones de Ciocca, pero reduciendo su capacidad a 10.000 personas y ubicándolo en Roma, lo que implicaba replantear el proyecto del *Auditorio de Roma*, cuyo concurso estaba en pleno desarrollo y debate en ese momento:

*Ayer fuimos a ver a Bottai y le explicamos lo que ya sabes. El asunto le resultó de gran interés y nos aseguró que trataría de modificar el proyecto del Auditorio. Argumentamos que, en vez de continuar con el Auditorio (tal y como ha sido aprobado) sería mejor prever un edificio que pudiera servir como auditorio y teatro, además de grandes eventos políticos. Bottai entendió la cuestión y se ofreció a hablar con Mussolini. (...) Mencionamos que la instalación podía ser construida en Milán por las razones que tú mencionaste (omitiendo la mención a los nombres). Él comparte nuestra visión de que, dado el caso, Il Duce elegiría Roma en vez de Milán para un teatro de este tipo, un teatro político. Enfrentado a la decisión de Il Duce, el apoyo de nuestros patrones milaneses debería trasladarse a Roma. Bottai nos pidió que, tan pronto como tengamos seguro que un individuo o un grupo están preparados para financiar la construcción de un teatro de masas, se lo hagamos saber, de manera que pueda hacer llegar la información al Jefe. Bottai está lleno de palabras de alabanza para ti, lo que nos hizo más fácil persuadirle de la necesidad de tu implicación personal en el edificio de un teatro de masas en Roma.*<sup>11</sup>

Las preferencias del Gobierno, estaban cada vez más claras. El *Teatro di Massa* tendría que ser construido en Roma, al tratarse de un equipamiento basado en un objetivo político. Ni Bottai, ni ningún miembro del gobierno Fascista planteaban objeciones respecto a la tipología de Ciocca, por el que se mostraba una gran estima personal y profesional, así que la cuestión de la financiación era el único tema pendiente para abordar el proyecto. Y, sin embargo, no era un tema menor. Por una parte los inversores milaneses, querían construir su proyecto en Milán con el apoyo oficial del Gobierno de Mussolini y por otra, el gobierno Fascista quería construir su proyecto en Roma con el apoyo económico de los industriales.

*El abogado Giovanni Principe Milano Rovello fue la persona que me dijo que varios importantes industriales lombardos pueden querer contribuir con los costes de construcción. Él conoce bien a ese círculo por razones de trabajo y debido a sus actividades en el Partido y dice que él confía en que estamos hablando de diez o quince millones (de liras), ya sea para Milán o (parcialmente) para Roma. Esto, con la condición de que el jefe del Gobierno apoye la iniciativa.*<sup>12</sup>

En medio de esta situación Ciocca, con la colaboración del estudio de arquitectura milanés BBPR<sup>13</sup>, continuaba afinando el proyecto complementándolo con estudios presupuestarios y acústicos realizados en el Anfiteatro Romano de Verona. Los propios miembros de BBPR veían la iniciativa más próxima y realizable a falta de un gesto del Gobierno que le diese el último impulso. Una carta de Banfi a Bardi, nos permite seguir los pasos que el ingeniero estaba dando en esos momentos:

*Ciocca nos visitó antes de ayer para trabajar en el teatro de masas. Él está seguro de que se conseguirá el capital para construir en Milán. Necesitamos trabajar juntos en la propuesta final para presentar a Il Duce. Con este propósito, necesitamos tu ayuda, así como la de Bontempelli. También necesitamos algunos fondos para desarrollar el proyecto. Estamos planeando ir a Verona para asistir a una representación en la arena romana. ¿Por qué no vienes tú también? (Escríbenos para saber cuándo podrías). También necesitaríamos contar con los servicios de un físico altamente cualificado. (...) Ciocca es un hombre de tal genio que nada puede pararnos: lo que se precisa es un acto formal de reconocimiento y él se encontrará impulsado al centro de la atención nacional.*<sup>14</sup>

Los contactos entre Ciocca y el gobierno se intensificaban y el desenlace parecía inminente, pero sin embargo el paso definitivo por parte del Régimen Fascista no se produjo. A través de la correspondencia de Ciocca podemos ver como no se llegan a conseguir ni los fondos necesarios para desarrollar el proyecto técnico:

*En Roma recibí la confirmación de la decisión de construir un teatro de masas de manera inminente. Espero que no me fallen, aunque todo es posible. Sería mejor si yo formase un equipo fuerte con anticipación.*<sup>15</sup>

A la falta de avances en la decisión final de construir el proyecto, se suma la falta de concreción del programa a construir. Bottai comenzó a considerar la posibilidad de edificar varios espacios teatrales de diferentes capacidades, lo que por una parte mantiene las esperanzas de Ciocca, pero a la vez generan dudas, por lo voluble e incierto de la situación. El programa planteado por Mussolini para 20.000 espectadores, sufrió una reducción inicial a 10.000 espectadores, para posteriormente pasar a tres teatros de 25.000, 5.000 y 1.000 espectadores:

*Estoy ordenando las cosas para asegurar que un teatro de masas se construirá en lugar de un auditorio. He oído que Bottai habló de que se construirán un teatro para 25.000, una sala para 5000 y otra para 1000. Creo que sus expectativas están mejorando, incluso con respecto a los millones (de liras) que se requieren para poner en marcha todo.*<sup>16</sup>

Pese a su falta de concreción, el proyecto atraía la atención de personalidades de todo el mundo. El proyecto tuvo amplia difusión en publicaciones europeas e incluso llegó a publicarse en Japón como recogió la revista *Quadrante* en 1935<sup>17</sup>, así como, según el testimonio del propio Ciocca, recibía constantes peticiones solicitando información adicional de su diseño y su ponencia en el Convegno Volta.

*Estoy siendo bombardeado con peticiones de copias que he traído conmigo y ahora nuevas peticiones me llegan de personas de buena voluntad que están hablando de su construcción. ¡Incluso los japoneses están interesados!*<sup>18</sup>

Ciocca trataba desesperadamente de concretar un programa, una ubicación,... para lo que necesitaba el apoyo explícito de Mussolini. Los inversores precisaban que *Il Duce* diese su aprobación al proyecto y Ciocca trataba de aproximarse a él de cualquier forma posible, tratando de que el proyecto no perdiese su fuerza inicial. Las diversas reuniones con miembros próximos al gobierno prometían hacer llegar a Mussolini la propuesta e inquietudes de Ciocca, pero en ningún caso se precisó una respuesta por su parte. La burocracia agotaba las energías de la propuesta de Ciocca, que entonces decidió contactar con, Vittorio Mussolini, hijo del líder fascista, exponiendo los mismos principios que había esgrimido en el Convegno Volta, para la construcción de un teatro de masas:

*Italia necesita veinte teatros de veinte mil: uno para cada dos millones de habitantes, 400.000 asientos en total. Esto no puede costar más de 500 liras por asiento sumando un total de 200 millones de liras. (...) En lugar de transformar los teatros de masas en realidad, llegaremos a otorgarle a Roma y, como máximo, a Milán el privilegio de tener un teatro gigante a un coste relativamente modesto (muy relativamente, considerando los considerables costes de construcción). El resultado hará disponible para muchos –muchos es una forma de hablar, porque todavía nos estamos refiriendo a una pequeña minoría- un privilegio que está ahora reservado a unos pocos, aunque haciendo una injusticia incluso más amarga. Los privilegios de unos cuantos están justificados cuando son inevitables, pero los privilegios de muchos son siempre injustos.*<sup>19</sup>

Esta última tentativa tampoco consiguió el favor explícito de Mussolini, con lo que el tiempo pasó y el grupo de industriales lombardos perdió su interés ante la ausencia de un signo claro por parte de Mussolini. Ni veinte, ni diez, ni dos, ni uno de los teatros de masas fueron construidos. Ni Milán, ni Roma, ni las ciudades de fundación fascista Littoria<sup>20</sup> y Sabaudia, emplazamientos posibles de los teatros vieron un avance significativo de la propuesta. Ciocca recordaba años después las gestiones desarrolladas en 1935:

*Durante el año XIII*<sup>21</sup> *hubo, en torno al teatro de masa, grandes batallas de papel. Después, como suele ocurrir, el tumulto se fue aplacando. Y como el teatro no se construía (para su construcción se precisan ladrillos y no papel impreso) se llegó al convencimiento de que una construcción de esas enormes dimensiones era imposible.*<sup>22</sup>

La pérdida de apoyo e interés en el *Teatro di Massa*, se plasmó también en las páginas de *Quadrante*, que si durante el año 1933 y 1934 seguían con atención y artículos frecuentes las evoluciones de la propuesta de Ciocca, durante el año 1935,

<sup>7</sup> En una carta fechada el 18 de Enero de 1935, dirigida a Bardi, menciona a un grupo de industriales lombardos liderados por una “persona notable”: el abogado Giovanni Principe Milano Rovello. Citado en SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, op.cit., p. 71.

<sup>8</sup> CIOCCA, Gaetano, carta a Bardi, 10 de Enero de 1935, Archivo Ciocca, Archivio del '900. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, op.cit., p. 71-73.

<sup>11</sup> BARDI, Pietro M., carta a Gaetano Ciocca, 06.02.1935, Archivo Bardi, Biblioteca Trivulziana, Milán. B.7, f. 124.

<sup>12</sup> CIOCCA, Gaetano, carta a Bardi, 13.02.1935, Archivo Bardi, Biblioteca Trivulziana, Milán. B.7, f. 124.

<sup>13</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, op.cit., pp. 188-189.

<sup>14</sup> BANFI, Gianluigi, “carta a Bardi”, 13.02.1935, Archivo Bardi, Biblioteca Trivulziana, Milán. B.9bis, f. Banfi.

<sup>15</sup> CIOCCA, Gaetano, “carta a Ugo Cavallero”, 16.03.1935, Archivo Ciocca, Archivio del '900. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

<sup>16</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, op.cit., p. 190.

<sup>17</sup> SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, op.cit., p. 62.

<sup>18</sup> CIOCCA, Gaetano, “carta a A. Bruers”, 11.04.1935, en SCHNAPP, Jeffrey T., *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, op.cit., p. 275.

<sup>19</sup> CIOCCA, Gaetano, “carta a Vittorio Mussolini”, 19.04.1935, Archivo Ciocca, Archivio del '900. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

<sup>20</sup> La ciudad fundada en 1932 bajo el nombre de Littoria, en alusión al Fascio Littorio, modificó su nombre puesto en 1946 y pasó a llamarse Latina, nombre que conserva en la actualidad.

<sup>21</sup> Se refiere al año XIII de la era fascista que comprendía del 29 de Octubre de 1934 al 28 de Octubre de 1935.

<sup>22</sup> CIOCCA, Gaetano, “Il teatro milanese di massa”, op. cit., pp. 278-285.



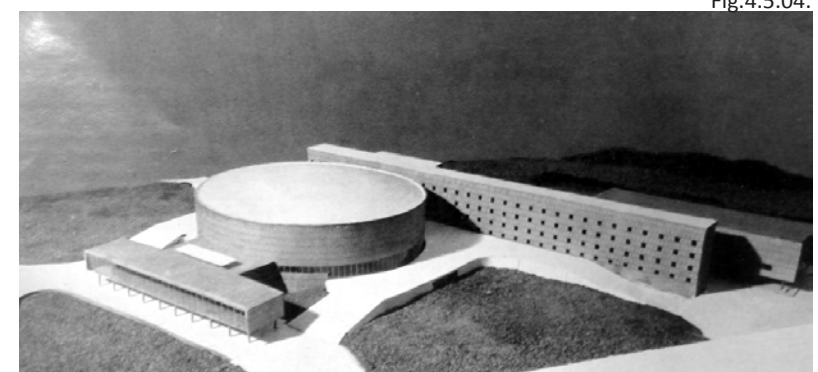
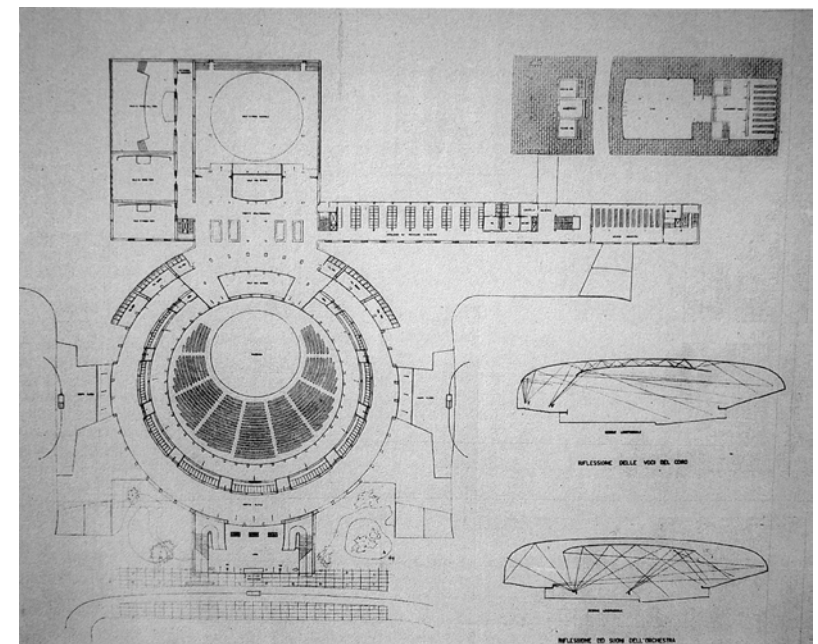
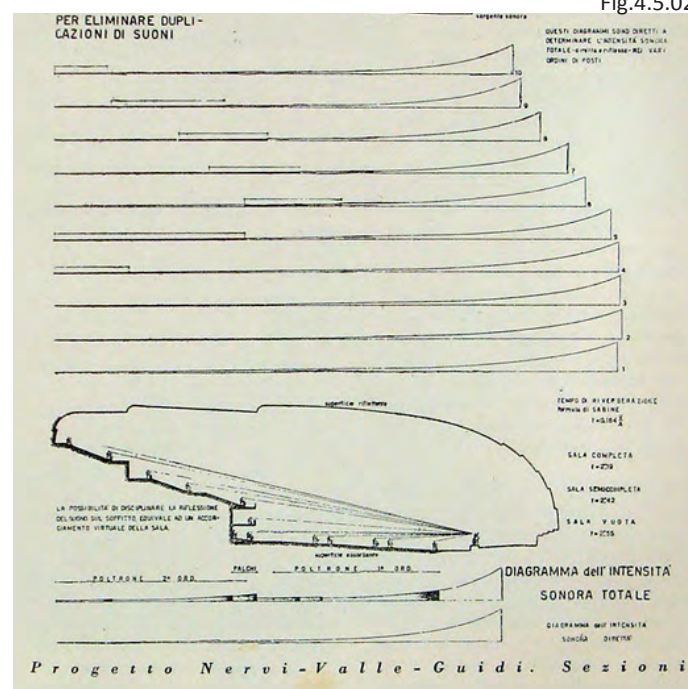
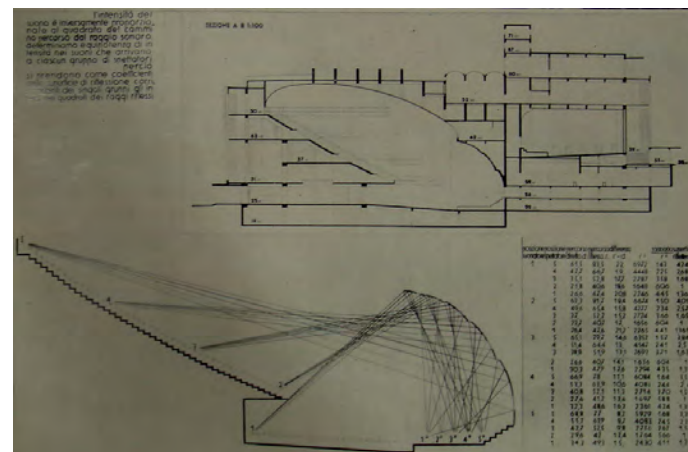


Fig.4.5.02/03/04/05. Proyectos del concurso del Auditorio de Roma publicados en *Quadrante* (2. Griffini, 3. Nervi, 4. y 5. Fariello)

Fig.4.5.06/07/08. Luigi Vietti, proyecto del *Megateatro*, maqueta, Roma, 1935.

solamente publicó en sus páginas un único artículo escrito por Ciocca titulado *(Il Teatro di Massa) Il nome di battesimo*<sup>23</sup> en el mes de Enero. A partir de entonces la revista se centró en el apoyo de tres proyectos racionalistas presentados al concurso del Auditorio de Roma, a construirse en el entorno del emplazamiento arqueológico del Circo Massimo romano y cuya autoría correspondía a los equipos conformados por Nervi, Valle y Guidi, Griffini, Faludi y Cavaglieri y, por último Fariello, Muratori y Quaroni<sup>24</sup>. Pese a que en las bases del programa no se solicitaba específicamente un teatro, sino un auditorio multifuncional, y a que la capacidad de las salas es mucho menor a las 20.000 localidades solicitadas por Mussolini, concretamente 5.000 y 1.000 espectadores, en los tres proyectos se aprecia la influencia de planteamiento del ingeniero. Las similitudes en cuanto al método, distribución, funcionamiento y morfología con el proyecto de Ciocca son evidentes en los tres proyectos, si bien el de Francesco Fariello, Saverio Muratori y Ludovico Quaroni es el que parece más claramente influenciado por el proyecto del ingeniero, al disponer la sala para 5.000 espectadores en un espacio cilíndrico en torno a una escena circular avanzada en el auditorio con el que comparte escena. *Quadrante* presenta las tres propuestas de manera similar, aunque en un comentario final muestra su preferencia por ésta última, tal y como habían hecho con anteriormente con la de Ciocca:

*Creemos que el proyecto presentado por los arquitectos Francesco Fariello, Saverio Muratori y Ludovico Quaroni, está entre los mejores.*

*Claro y simple en planta, ofrece a las mismas características en cuanto a su construcción, lo que aporta una elegancia particular al proyecto. La comunión del cilindro con el paralelepípedo da lugar a un juego armonioso de volúmenes que, como en el caso del Panteón, era bien considerado por los antiguos. (...) Resulta fácil intuir la belleza de un complejo arquitectónico como éste (...) revestido de travertino y colocado en el espléndido escenario de la zona imperial. Ahí se ve que la belleza se puede alcanzar solamente saliendo de los esquemas de imitación que la mentalidad gubernamental impone a los artistas hoy en día. Pero llegará la usual maniobra de la arquitectura italiana y hará el Auditorio en “estilo” romano.*

*Mostramos nuestra adhesión a esta obra notable de los tres jóvenes arquitectos romanos (...). El espíritu con el que el Auditorio ha sido estudiado, compuesto y formalizado, revela en los tres arquitectos una madurez revolucionaria que no pude no recibir otra cosa que nuestra más cordial aprobación.*<sup>25</sup>

*Quadrante* continuaba en este artículo defendiendo al Racionalismo como lenguaje arquitectónico moderno italiano, en un momento en el que el debate acerca del estilo oficial a adoptar por el Régimen Fascista se encontraba en un momento crítico y parecía decantarse de nuevo hacia el eclecticismo clasicista.

Al mismo concurso se presentó otra propuesta de gran interés para la investigación del teatro de masas que no figuró en la selección realizada por *Quadrante*, el *Megateatro* del arquitecto Luigi Vietti. El proyecto claramente inspirado por el método propuesto por Ciocca en cuanto al estudio de la visibilidad, acústica y evacuación proponía un retorno a la tipología teatral griega, fundamentalmente a través de la recuperación de un espacio único para escena y auditorio, del anfiteatro inclinado y la enorme capacidad del mismo. El planteamiento espacial también es similar al de Gaetano Ciocca: a partir de una escena semicircular dispuesta en uno de los extremos a la que se adosa una orquesta que completa una forma apuntada en uno de sus extremos se desarrolla un auditorio a modo de anfiteatro inclinado que rodea completamente la escena. Sobre este auditorio construido en hormigón armado se dispone una cúpula, que fragmentada en dos secciones y desplazándose lateralmente permite conformar una escena al aire libre. Esta cubierta móvil está compuesta por diferentes capas de materiales que funcionan como filtros acústicos y lumínicos, pudiendo ajustarse a las necesidades funcionales de la escena<sup>26</sup>:

*La cúpula, móvil mediante un simple mecanismo, se desplazará sobre guías dispuestas sobre pilastras a los lados del edificio. Las pilastras están revestidas de piedra y evocan la continuidad de los acueductos romanos. Para el sol, las dos secciones, al abrirse y desplazarse a derecha e izquierda, pueden desenrollar y tensar una gran cortina de seda verde que dará sombra transparente sin restar nada a una placentera jornada en el exterior. Con la cúpula abierta la acústica es como la de un teatro griego, excelente. Con la cúpula cerrada para obtener una buena acústica, la forma interior se proyecta (según los estudios del ingeniero Enzo Cambi) de manera que (...) evite la posibilidad de producir eco. La cubierta también está dotada de dispositivos mecánicos que permiten una absorción y una reflexión regulable. (...) Sobre la austera linealidad horizontal de este edificio surgirá en el cielo la cúpula cerámica dorada como los mosaicos bizantinos.*<sup>27</sup>

A partir de este momento, la revista *Quadrante* dejó de publicar artículos del ingeniero sobre el Teatro de Masa aunque siguió contando con él como uno de los colaboradores habituales de la revista en temas relacionados con la economía, la prefabricación y otros estudios que iba realizando. Durante 1936 Ciocca abandonó el proyecto del *Teatro di Massa* y solicitó su reingreso en el servicio militar para tomar parte en la Segunda Guerra Italo-Etíope, ya que el ingeniero esperaba materializar alguno de sus otros proyectos y estudios en la expansión italiana por el este de África.

La ausencia de nuevas propuestas arquitectónicas para el Teatro de Masas en 1936, pareció cerrar la experiencia, que, por otra parte seguía siendo objeto de debate y experiencias puntuales que tomaban el nombre sin cumplir con

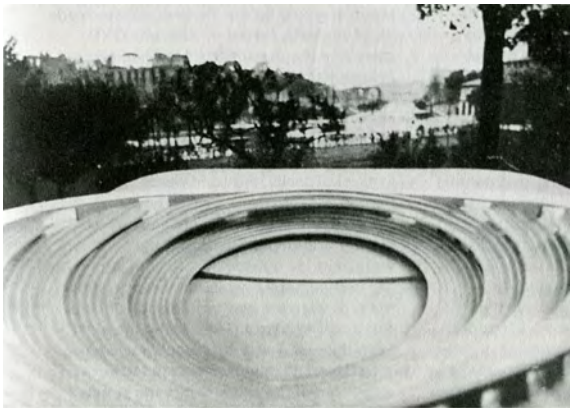


Fig.4.5.06.

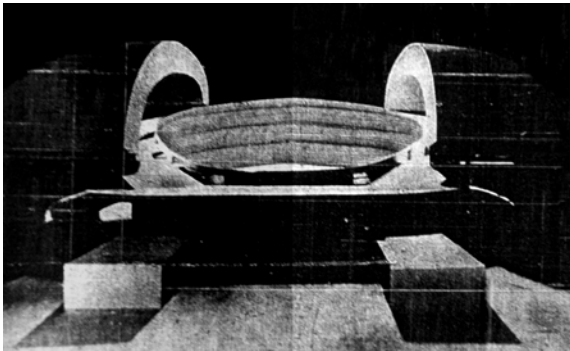


Fig.4.5.07.

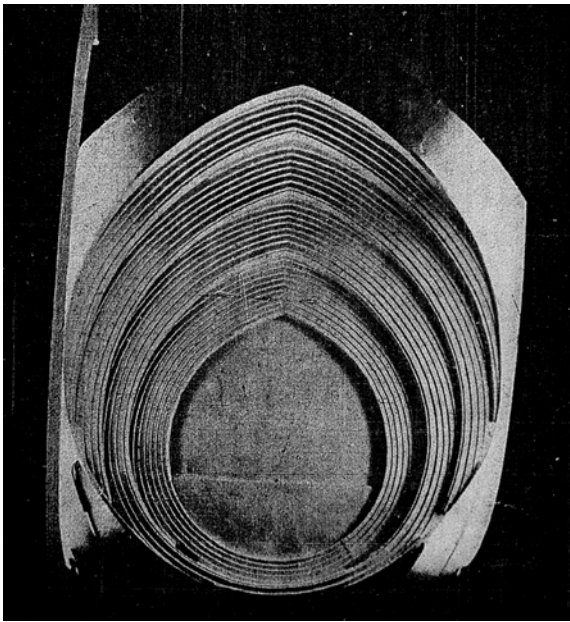


Fig.4.5.08.

<sup>23</sup> CIOCCA, Gaetano, “(Il Teatro di Massa) Il nome di battesimo”, *Quadrante*. Milán: Enero 1935, nº21, pp. 10-14.

<sup>24</sup> Editorial, “Tre progetti dell’Auditorium di Roma”, *Quadrante*. Milán, Mayo 1935, nº 25, pp. 6-25.

<sup>25</sup> Editorial, “Tre progetti dell’Auditorium di Roma”, op.cit., p. 22.

<sup>26</sup> Editorial, “I progetti per l’Auditorium”, *Scenario*. Milán: Mayo 1935, nº5, año IV, p. 254-256.

<sup>27</sup> VIETTI, Luigi, “Megateatro”, *Scenario*. Milán: Mayo 1935, nº5, año IV, p.255.





Fig.4.5.09.



Fig.4.5.10.

sus características esenciales. La confusión generada por el debate interno desatado en el *Convegno Volta* acerca del teatro de masas se extendió por todo el ámbito italiano y el propio término pasó a servir para denominar experiencias parciales, que se enmarcaron por una u otra cuestión en el ámbito de investigación del Teatro de Masas Fascista. Las interpretaciones diversas del concepto dieron lugar a diferentes experiencias, apropiándose del término teatro de masas y abriendo múltiples frentes de debate y discusión que lejos de permitir la obtención de conclusiones, aumentaban la confusión y diluían los resultados de la investigación. Habiendo abandonado el debate las páginas de *Quadrante*, que editó su último número a finales de 1936, éste se desplazó a las páginas de *Meridiano di Roma*, en el que colaboraban algunos de los autores de *Quadrante*. *Meridiano di Roma* era una publicación semanal de doce páginas, presentada como “*L'Italia letteraria artistica scientifica*” que publicó su primer número en diciembre de 1936. La cuestión del Teatro de Masas partió de un artículo publicado por Carmelo Musumarra en Agosto de 1937 bajo el título de *Teatro di masse. Problema di popolo ma (prima di tutto) di costruzione*<sup>28</sup>, que plantea un lúcido análisis del concepto del teatro de masas y sus múltiples acepciones y experiencias:

*Tras las primeras polémicas en torno al teatro de masas, tras muchas opiniones y muchos proyectos realizados, tras los primeros experimentos, que pese a sus errores demostraron que una forma de teatro como esta puede ser realizada con éxito siempre que se comprenda su verdadera esencia; tras todo esto no se ha discutido ni estudiado el teatro para las masas. En cambio se ha aceptado el hecho de que un teatro similar se estaba realizando en esta o aquella ciudad de Italia, de manera que, debiendo creerlos a todos, el problema del teatro de masas ha encontrado en poco tiempo, no una, sino diversas y variadas soluciones.*<sup>29</sup>

Bajo el concepto teatro de masas se situaron una serie de iniciativas que trataban de apropiarse del término pese a no cumplir los requisitos que conllevaría una creación de este tipo. *El Teatro Radiofónico, los Carri di Tespi, los Concerti di fabbrica*, inciativas como el *Sabato teatrale, los Concerti di fabbrica* o las representaciones estivales al aire libre, recibieron el sobrenombre de teatro de masas de manera imprecisa e inadecuada, ya que aunque todas son capaces de llegar a grandes audiencias no son capaces de colmar las expectativas del Teatro de Masas Fascista, tal y como señaló Musumarra en su artículo, comentando cada una de ellas de manera independiente:

*Debe empezar a construirse el teatro de masa; todos los remedios son ridículos en una época como la nuestra que no debe tomar nada prestado del pasado.*<sup>30</sup>

El éxito de la iniciativa milanesa sirvió para relanzar el debate del teatro de masas y *Meridiano de Roma*, decidió en ese momento publicar nuevos artículos de Gaetano Ciocca cuya finalidad sería la construcción de uno de esos equipamientos de masas, tal y como afirmaba la nota editorial introductoria al primer artículo del ingeniero:

*Ciocca había estudiado el problema partiendo de una razón humana y artística que partía de la consideración del teatro griego para responder a las necesidades modernas y cada aspecto del problema aparecía tratada y resuelta con absoluta claridad y lógica. (...) Pero naturalmente el papel no sirvió; hoy, sin embargo, el problema del teatro de masa ha vuelto a la actualidad, tal y como había previsto Ciocca (...).* Meridiano di Roma cree hacer una labor importante volviendo a publicar artículos de Ciocca sobre este argumento. Estos escritos darán lugar a la conclusión de que se puede construir un teatro de masa con 500 liras por localidad, en lugar de la reconstrucción del triste Costanzi<sup>31</sup> y las decenas de miles de liras por localidad que costó.<sup>32</sup>

Gaetano Ciocca dedicó este primer artículo a rebatir los argumentos que, en contra de su proyecto en particular y del Teatro de Masas Fascista en general, se habían expuesto en el *Convegno Volta* y en debates mantenidos en los años sucesivos, tratando de que se cambiase la política de remodelación de viejos teatros obsoletos y se afrontase la construcción de un teatro de masas como el que él había diseñado:

*Tengo motivos para preocuparme. En todas partes se gastan millones para arreglar viejos teatros y no se obtienen para los teatros de masa. En Florencia se ha creído construir un teatro de masa y se ha hecho un viejo teatro más grande, no un teatro de masa<sup>33</sup>. En Milán hace unos años se hablaba de la construcción urgente, con pocos días para hacer el proyecto, pocos meses para la ejecución, de un teatro de 5000 localidades. El teatro no se construyó, por fortuna, aunque ahora se habla de una sala de conciertos de la misma capacidad.*<sup>34</sup>

La política de remodelación y construcción de nuevos equipamientos de escala intermedia carecía de sentido para Ciocca. Los teatros existentes, no estaban pensados para recibir a la masa popular, al ser demasiado reducidos en tamaño, incómodos e incapaces de representar los ideales y composición de la sociedad fascista. Ciocca se mostraba contrario a la remodelación o cambio de uso de los equipamientos teatrales, sino que proponía la coexistencia y colaboración entre los nuevos grandes teatros de masa, mayores en escala y destinados a un uso multifuncional, y los teatros existentes que mantendrían su público y estructura:

*El teatro tradicional no será asesinado por el teatro del pueblo. Siempre tendrá su público, otro público, una minoría de*

Fig.4.5.09. Fotografía de Mussolini con Gaetano Ciocca en su visita a Casal Fogaccia, 11 noviembre 1937.

Fig.4.5.10. Gaetano Ciocca en Tissagane, 22 octubre 1936.

*público más refinado, pero no privilegiado. Y los dos públicos, uno más sentimental, el otro más cerebral, se entenderán estupendamente. Si la Scala y el teatro de masa, en Milán, son redes de la misma gestión, obtendrán, uno y otro, grandes frutos.*<sup>35</sup>

El equipamiento teatral de masas, sería el espacio capaz de responder a las nuevas condiciones sociales, políticas y artísticas de la época, siendo, incluso, capaz de incentivar la creación de una nueva dramaturgia fascista, invirtiendo el proceso habitual de creación que en su contra se había argumentado en el Convegno Volta<sup>36</sup>. Ciocca apelaba en este artículo no solamente al espíritu revolucionario abierto por el Fascismo en Italia, sino también a una inversión del proceso basada en la superioridad técnica del mundo moderno. Todo esto sin renunciar a la conexión con el teatro clásico griego y romano, en el plano material y en el plano espiritual tal y como requería el Régimen Fascista:

*Mi comparación del futuro teatro de masa con el teatro romano (...) es una comparación física. Espiritualmente y socialmente no somos muy diferentes de los romanos antiguos. Estamos más evolucionados y tenemos a nuestra disposición medios inmensamente más vastos. (...) Toda la civilización moderna es mecánica e instrumental, en el sentido de que estimula la producción tratando de mejorar el equipamiento a producir, y esto implica la mejora de la función mejorando los órganos. Los griegos y romanos no se amedrentaban ante la inmensidad de las salas de espectáculo. Marco Emilio Scauro, que no se amedrentaba ante nada, construyó en Roma, la pequeña Roma republicana, un teatro para ochenta mil espectadores.*<sup>37</sup>

La construcción de un teatro de masa, tal y como había afirmado en anteriores artículos, habría de ser un proceso basado en un preciso cálculo matemático y geométrico, en el que la funcionalidad y la optimización serán los elementos primordiales, tal y como él había demostrado en sus diferentes versiones del proyecto del teatro de masa. Éste no es solamente el principio de su proyecto sino de la llamada arquitectura Racionalista o Funcionalista, en la que el ingeniero inscribe su proyecto, pese a considerar inexactos ambos términos. Para Ciocca el Racionalismo es el punto de encuentro entre arquitectura e ingeniería y, pese a no tomarla como un ideal estético, retoma en este punto a la máquina como paradigma teatral, en este sentido, por la precisión que requiere su creación en todos sus procesos algo que también precisaría la construcción de un equipamiento complejo como lo sería el teatro de 20.000 espectadores. Para Ciocca el Racionalismo y la técnica moderna permitirían popularizar el teatro, llegando a todos los estratos sociales, tal y como el mundo industrial estaba acercando los logros modernos al pueblo:

*La necesidad de coordinar entre sí, las más variadas y complejas exigencias materiales, sacrificando cualquier otro criterio al criterio de la utilidad, es la característica de la nueva arquitectura, nacida para las masas y para las nuevas necesidades de las masas. Nosotros la hemos bautizado como arquitectura racional o funcional (...). El arquitecto de hoy debe sentirse más próximo a un constructor de máquinas que a la tradición arquitectónica. El teatro de masa tiene los requisitos fundamentales de la máquina: presencia de multitud de elementos heterogéneos, necesidad de armonizarlos, de fundirlos, de dibujar un organismo vital cuya utilidad sea su suma. El problema es único, llegar al máximo rendimiento.*<sup>38</sup>

En ausencia de oportunidades para testar sus estudios en un proyecto construido, Ciocca dirigió su atención a las estructuras teatrales temporales destinadas a alojar representaciones teatrales en lugares que carecían de emplazamientos arqueológicos y que adaptaban algún espacio en el entorno de un conjunto histórico-monumental a tal fin, como era el caso de Milán. Ciocca encontró en el festival de verano que se celebraba en el patio de armas del Castello Sforzesco el lugar ideal para realizar estudios y poner en práctica soluciones con el objeto de implementarlas en su diseño para un teatro estable a implantar en Milán. La edición del verano de 1937 había contado con 34 representaciones en las que se había reunido a 12.000 espectadores de media<sup>39</sup>. Para Ciocca el éxito de estas representaciones suponía la constatación de la necesidad de un teatro de masas.

El ingeniero siguió atentamente la instalación de la siguiente temporada, de la que realizó una intensa descripción y planimetría en 1938. Estos teatros temporales, suponían un valioso campo de pruebas en el que poner en práctica los cálculos teóricos realizados por el ingeniero. En un artículo publicado en la revista *Circoli* en Marzo de 1939, realizó una completa descripción de las características espaciales y funcionales del teatro, en cuyo diseño pudo haber participado. El teatro al aire libre temporal contaba con una plataforma escénica de 90x40 metros dotada de dos plataformas deslizantes para los cambios escénicos, además de contar con doce torres móviles de 18 metros de alto que conforman el fondo escénico. El auditorio, en el que se adentra el espacio de orquesta, contaba con unas dimensiones de 150x60 metros, resuelto como un anfiteatro con 47 gradas fragmentadas en tres niveles, pudiendo alojar a 15.000 espectadores en total. En esta segunda temporada se realizaron 46 representaciones con una media de 14.289 espectadores, lo que probaba el éxito del teatro de masas y llevaba a plantear una ampliación de la capacidad y funcionalidad del teatro para la siguiente temporada. Ciocca aprovechó la experiencia obtenida en el verano de 1938, para realizar estudios y proponer mejoras para la siguiente edición de cara a mejorar la acústica, iluminación y visibilidad. Según su último estudio, sería posible alojar a veinte mil personas en el interior de un círculo de 130 metros de diámetro en el que se alojaría un único anfiteatro inclinado, sobre el que Ciocca podría realizar pruebas experimentales para determinar la distribución óptima

<sup>28</sup> MUSUMARRA, Carmelo, “Teatro di masse. Problema di popolo, ma (prima di tutto) di costruzione”, *Meridiano di Roma*. Roma: 29 Agosto 1937, p. 9.

<sup>29</sup> Ibídem.

<sup>30</sup> MUSUMARRA, Carmelo, “Teatro di masse,...”, op. cit., p. 9.

<sup>31</sup> El “triste Constanzi” al que se hace referencia en la nota editorial, alude a una política de renovación de los equipamientos teatrales introduciendo modificaciones en la distribución de la audiencia, en el equipamiento y, sobre todo, en el estilo decorativo, incorporando nuevas tecnologías y la simbología fascista, que trataba de poner al día instituciones teatrales obsoletas y anacrónicas. En muchos casos, como fue el caso del aludido *Teatro Costanzi* Romano, el cambio de tipología propuesto y ejecutado por Marcelo Piacentini a finales de los años veinte, eliminaba uno de los niveles del anfiteatro superior y en su lugar retomaba el sistema de palcos de teatros de ópera italianos como el Teatro alla Scala de Milán o el Teatro Argentina romano, tras lo que pasó a llamarse Teatro Reale dell’Opera, en una operación que recibió muchas críticas por su carácter ecléctico y anacrónico, al eliminar el anfiteatro original y proponer varios niveles de galerías. La remodelación incorporó avances técnicos modernos y elementos propios de la simbología fascista, como ocurrió en muchos otros teatros de la península. El estado actual del Teatro dell’Opera es fruto de una posterior remodelación, de nuevo a cargo de Piacentini, llevada a cabo en 1958.

<sup>32</sup> Editorial, “Il teatro di massa”, *Meridiano di Roma*. Roma: 19 Septiembre 1937, p. 8.

<sup>33</sup> Ciocca se refiere al *Teatro del Maggio Musicale* de Florencia. En origen se trataba de un teatro al aire libre hasta que fue cubierto por el ingeniero Telemaco Buonaiuti en 1862. A partir de entonces fue objeto de sucesivas renovaciones y ampliaciones, entre ellas aquella a la que hace referencia Gaetano Ciocca, realizada en 1933, a cargo de Alessandro Giuntoli y Aurelio Cetica, para acoger el *Maggio Musicale Fiorentino*. Resulta interesante la geometría adoptada por la platea resuelta como un anfiteatro en tres niveles completando una forma elíptica.

<sup>34</sup> CIOCCA, Gaetano, “Polemiche chiarite sul teatro di massa”, *Meridiano di Roma*. Roma, 03 Noviembre 1937, p. 8.

<sup>35</sup> Ibídem.

<sup>36</sup> “En períodos revolucionarios, cuando todo se transforma rápidamente y los efectos no están sujetos a las causas, sino que las reclaman imperiosamente y a menudo las dominan, las relaciones normales de interdependencia entre los órganos y las funciones desaparecen.” CIOCCA, Gaetano, “Il teatro di massa (II)”, *Meridiano di Roma*. Roma, 26 Septiembre 1937, p. 8.

<sup>37</sup> Ibídem.

<sup>38</sup> CIOCCA, Gaetano, “Il teatro di massa”, *Meridiano di Roma*. Roma: 19 septiembre 1937, p. 8.

<sup>39</sup> CIOCCA, Gaetano, “Il teatro milanese di massa”, op. cit., pp. 278-285.



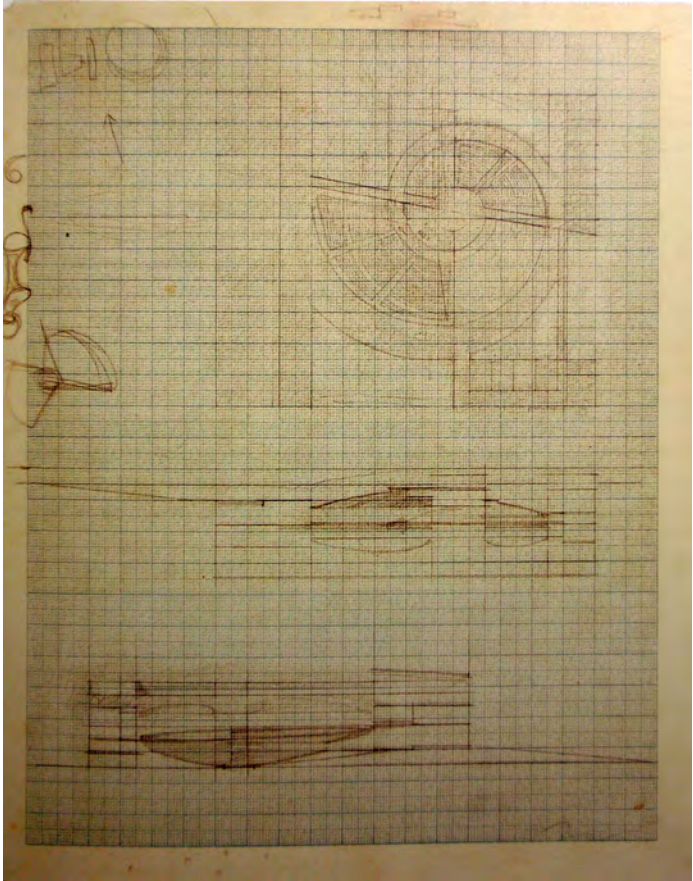


Fig.4.5.11.

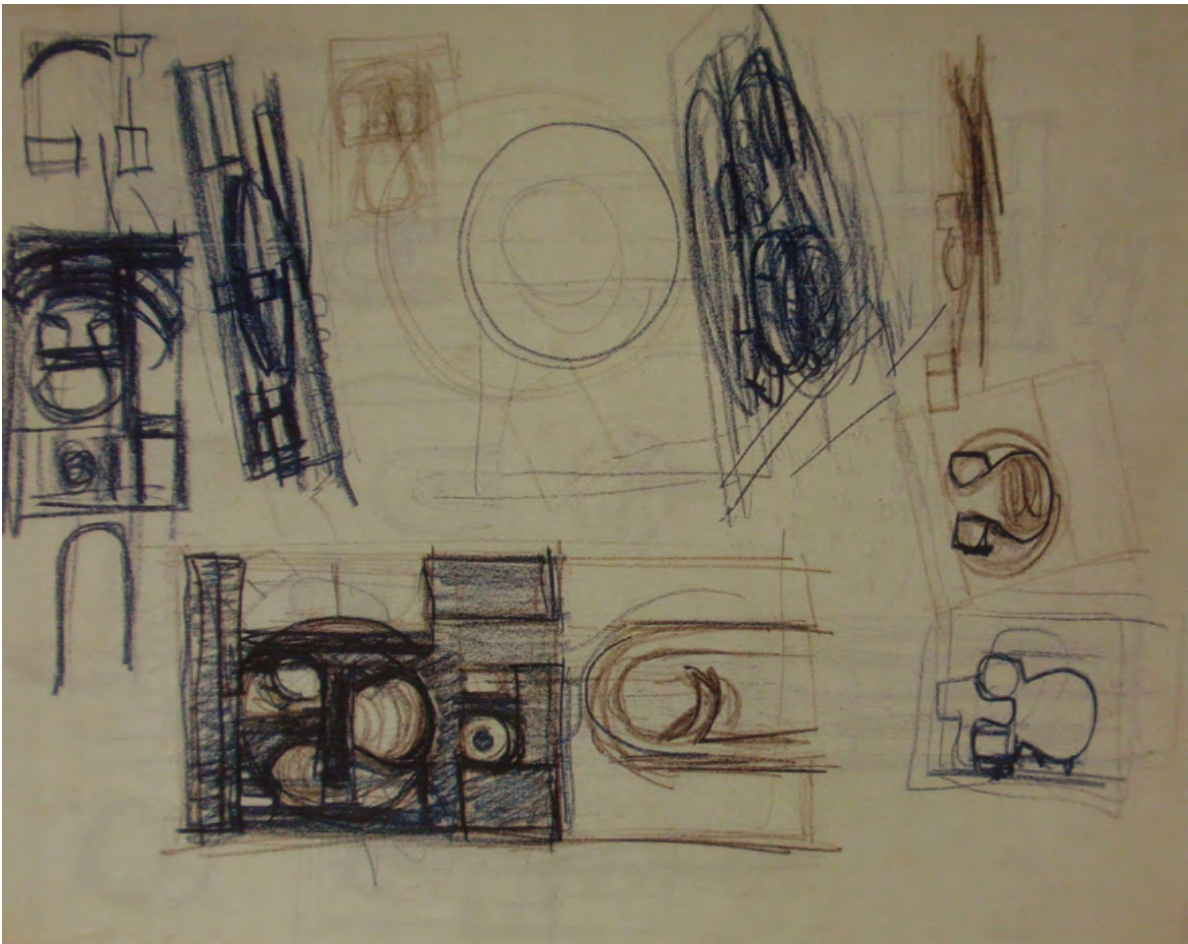


Fig.4.5.12.

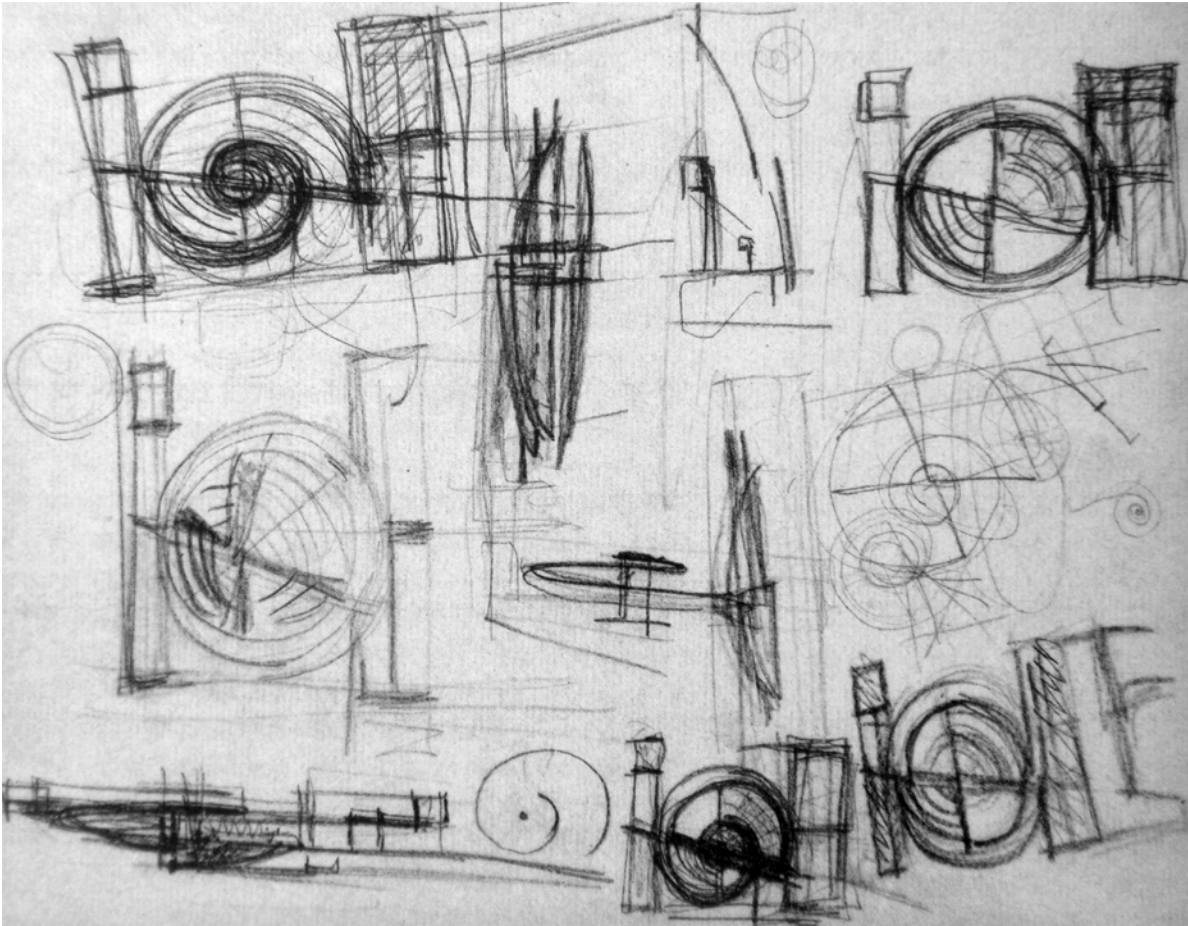


Fig.4.5.13.

Fig.4.5. 11/12/13. Terragni, Cattaneo y Lingeri, estudio previo *Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi*, 1937.



de asientos y pendientes que permitiese garantizar las condiciones acústicas y de visibilidad óptimas.

*Yo veo la oportunidad de aprovechar la temporada teatral del Castello Sforzesco para sistematizar algunas observaciones y experiencias por otra parte sencillísimas.*

*Se trataría esencialmente de disponer aquí y allá en el anfiteatro pequeños sectores con experimentos y probar las diversas formas y disposiciones de los asientos, con el objetivo de obtener la mejor forma y disposición. Estoy convencido de que la definitiva no será muy diferente de la que se propuso al Convegno Volta, que presentaba dos requisitos que me parecen indispensables: el de que cada uno pueda llegar a su localidad numerada sin molestar a nadie y el que la evacuación sea rapidísima.(...) Los sectores experimentales servirán para interesantes pruebas de acústica, ejecutables con los medios modernos que la ciencia pone a nuestra disposición. De los experimentos se obtendrán elementos seguros para diseñar el teatro de masa en su forma definitiva.*

*Yo no cambio de opinión acerca de que la mejor forma siempre será la circular.*

*He probado a trazar un amplio círculo para contener el teatro entero del teatro del Castello con su platea y servicios. Resulta un diámetro de 130 metros. (...) Queda una última cuestión para resolver: ¿conviene que sea cubierto o descubierto? El teatro descubierto tiene graves inconvenientes. La temporada es breve y está sujeta a los caprichos de la meteorología: la acústica es siempre deficiente por el viento y el ruido que viene del exterior no se puede eliminar completamente.*

*El teatro cubierto no tiene estos inconvenientes. La cuestión se reduce a examinar si las ventajas del teatro cubierto compensan el mayor coste de la cubierta.*

*La construcción de una cúpula de 130 metros no es difícil. Hay muchos sistemas para conseguirlo: se trata de encontrar el más económico. Propongo (para concluir con algo más concreto) que la cuestión de la cúpula para teatro de masa, sea el argumento del próximo littoriali de ingeniería.<sup>40</sup>*

Sin embargo, pese a las tentativas de Ciocca, no fue posible reactivar el debate a través de estos artículos y ni Milán ni Roma, ni ninguna otra iniciativa privada abordó con la convicción suficiente la empresa del Teatro de 20.000 de Mussolini. Tampoco el propio Régimen Fascista mostró un apoyo suficiente a la propuesta de Ciocca, ni siquiera cuando se planteó una situación idónea para la realización del Teatro de Masas Fascista, la Exposición Universal de Roma.

El 25 de Junio de 1936, el Bureau International des Expositions aceptó la petición del gobierno italiano para organizar la Exposición Universal de 1941, tomando el testigo de Barcelona en 1929 y Bruselas en 1935. La nominación de Roma como sede tuvo lugar un mes después de la invasión de Addis Abeba, capital de Etiopía y la proclamación del Imperio Italiano por parte de Mussolini. El Régimen Fascista, vio en la celebración de este evento, la oportunidad ideal para realizar una presentación mundial del Fascismo, que cumpliría el vigésimo aniversario de la Marcha sobre Roma en 1942, por lo que finalmente la fecha acabó variándose y dio lugar a la Exposición Universal de 1942 o E42. Mussolini pretendía, con esta celebración, seguir los pasos del Gobierno Nazi Alemán, que en ese mismo momento celebraba los Juegos Olímpicos de Berlín, en lo que fue la presentación de la potencia política, económica y deportiva nazi ante el mundo. La E42 siguió el modelo de la Olimpiada de Berlín e incluso fue denominada por Mussolini la “Olimpiade della Civiltà”, y pretendía convertirse en la materialización de la llamada “tercera vía”, entendida como una “revolución espiritual” entre dos sistemas extremos: el Comunismo marxista y el Liberalismo capitalista.<sup>41</sup>

El ambicioso planteamiento urbano del E42, siguiendo el proyecto de Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi y Luigi Vietti, resulta especialmente revelador de otra de las aspiraciones del Régimen Fascista italiano, la construcción de una Italia moderna en clara continuidad con el glorioso pasado del Imperio Romano Clásico. Así la E42 no se planteó como un recinto temporal aislado, sino que estableció un eje, la *Via Imperiale* que partiendo de las murallas Aurelianas, atravesaba toda Roma, pasando por el recinto del E42, hasta llegar a Ostia Antica, completando la expansión romana hacia el *Mare Nostrum*. La Via Imperiale se convertía en el eje del desarrollo urbano, vinculando presente, pasado y futuro del Imperio. Siguiendo el ejemplo de los emperadores romanos clásicos, Mussolini se propuso construir su propio foro, destinado a promover la historia y civilización italiana en construcciones como el *Palazzo della Civiltà Italiana*, el *Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi* y la *Piazza Imperiale* en torno a la cual se dispondrían *el Teatro y los Museos de Arte y Ciencias*<sup>42</sup>. Esta intervención urbana de gran escala contaría con edificaciones masivas destinadas a cumplir con el programa cultural y político fascista en una situación que parecería ser el ámbito ideal para la implantación del Teatro de 20.000 anunciado por *il Duce*. Habían pasado cuatro años desde el discurso de Mussolini en el SIAE y el intenso debate carente de resultados, pareció desanimar a los miembros del gobierno fascista. El ente EUR, encargado de la organización y coordinación de los concursos de arquitectura de la *E42*, no propuso un programa de teatro de masas en ninguno de sus edificios.

Sin embargo, sí deben destacarse una serie de bocetos realizados por Giuseppe Terragni, con la colaboración de Pietro Lingeri y Cesare Cattaneo, durante la primera fase de estudio del concurso para el *Palazzo dei ricevimenti e dei congressi* de la E42. El programa del concurso publicado el 20 de Junio de 1937 incluía una sala de congresos para 3000 personas que pudiese funcionar como teatro, una amplia sala de recepciones y servicios complementarios como salas de

<sup>40</sup> Ibídem.

<sup>41</sup> BEN-GHIAT, Ruth, “Italian Fascism and...”, op. cit., pp. 293-316.

<sup>42</sup> CUCCI, Giorgio y LEVINE, Jessica, “The Classicism of the E42: Between Modernity and Tradition”, *Assemblage*. Cambridge: Febrero 1989, nº8, pp. 78-87.





Fig.4.5.14.

menor tamaño, restaurante, aseos,... Los primeros bocetos conservados en el Centro Studi Giuseppe Terragni de Como muestran un especial interés en la formalización del espacio destinado a la sala de congresos que inicialmente adoptó la forma de una circunferencia, posteriormente dos sectores enfrentados en torno a una escena central circular, para llegar finalmente a una espiral, conformada por el anfiteatro inclinado, en torno a una escena central circular, que recibió una atención especial en este proceso. Las posibilidades que ofrecía la espiral para alojar a diferentes cantidades de público en torno a la escena siguiendo el trazado creciente de la espiral despertaron el interés de Terragni y fue objeto de un mayor desarrollo en planta y sección<sup>43</sup>. Pese a que en fases posteriores del diseño al auditorio abandonó este trazado y se inscribió en una envolvente oval, con una pequeña caja escénica y proscenio avanzado en el auditorio resuelto a modo de anfiteatro, a lo largo de todo el proceso, Terragni demuestra conocer la investigación que se estaba desarrollando en relación con el espacio teatral moderno y realiza una significativa aportación con su proposición del auditorio espiral, pese a ser posteriormente abandonada<sup>44</sup>. Resulta significativo que estos bocetos fueran identificados por expertos en la obra de Terragni como Ada Francesca Marciànò como “Proyecto para un teatro de masa”<sup>45</sup>.

La aproximación entre el Régimen Fascista Italiano y el Nazismo no fue únicamente puntual sino que formaba parte de una estrategia común que se había iniciado con la visita de Joseph Goebbels a Roma en Mayo de 1933<sup>46</sup> y que se formalizó con la firma en Noviembre de 1936 del tratado entre las dos naciones que dio lugar al conocido eje Roma-Berlín, mediante el cual Italia, Alemania y Japón asumirían la lucha conjunta contra la expansión comunista.

Este acercamiento de los objetivos políticos de ambas naciones se extendió rápidamente a los ámbitos militares, sociales y culturales. La Alemania nazi se convirtió en el referente del Fascismo además de en su aliado. La ausencia de resultados satisfactorios del programa cultural fascista llevó a proponer una reformulación y reestructuración completa tomando como modelo el formulado por Goebbels, ministerio de propaganda nazi.

El Régimen Fascista italiano nunca había apoyado a la vanguardia artística, pero permitía su actividad de manera un tanto marginal y no oficial, mientras los artistas fueron aproximando sus obras a la línea oficial. Este fue el caso del Futurismo, que consiguió mantener su actividad y estatus en Italia durante los años veinte y treinta, moderando y modificando la práctica totalidad de sus principios y acciones. Sin embargo, a mediados de los años treinta el cerco sobre la vanguardia se estrechó, a medida que el Fascismo incorporaba terminología y fobias nazis al contexto italiano. El Régimen Fascista intensificó su política de control sobre el mundo del arte y, siguiendo el ejemplo del nazismo alemán, importó el concepto nazi *Entartete Kunst*, arte degenerado, que señalaba como nocivo y perjudicial cualquier tipo de expresión artística moderna o vanguardista, calificándolo como “degenerado, bolchevique y judío”, asignando de manera errónea y mal intencionada, caracteres raciales a la expresión artística de vanguardia, permitiéndoles el ataque conjunto a varios de sus objetivos principales.

Los futuristas se habían manifestado en defensa de sus compañeros vanguardistas de Alemania tras la declaración del Führer en Núremberg ante la inminente persecución nazi que se aproximaba. Este escrito de Prampolini, leído con perspectiva, suena como una defensa del propio Futurismo que se produjo en en la Italia Fascista pocos años después:

*El vacío total creado en Alemania en torno a unos cuantos intelectuales supervivientes no puede ser justificado por ninguna teoría racial. (...) El Führer con sus intentos de hipotecar el futuro y los futuros eventos de la población alemana, está definitivamente quemando sus puentes al futuro y acabando con las ansias y esperanzas de las generaciones más jóvenes que anhelan la libertad espiritual. Antes de la toma de poder nazi, Alemania había encontrado en el Expresionismo un medio de escape hacia los valores espirituales de la tradición gótica y el nuevo espíritu alemán, incluso si los maestros del Expresionismo no fuesen de estirpe Aria. (...) ¿Ahora que los grandes maestros del Expresionismo Alemán han emigrado y que este movimiento típicamente alemán ha sido señalado, en qué cimientos puede el nazismo esperar basar su nueva estética y sus valores artísticos?*<sup>47</sup>

El Futurismo se convirtió en el principal defensor de la libertad de acción artística a través de la publicación *Artecrazia*, heredera de *Futurismo* y *Sant'Elia* desde 1934, conformando la oposición de la política pronazi y antisemita liderada por Telesio Interlandi y las publicaciones *Il Perseo* y *Il Regime Fascista*. Marinetti continuó liderando el movimiento, intercediendo ante Mussolini para prevenirle de la política nazi y el antisemitismo y escribiendo artículos, cartas y organizando reuniones para protestar contra las medidas de censura y la política artística nazi importada a Italia. A pesar de este desencuentro, se mantuvo fiel a la causa fascista, incluso en el campo de batalla en la Segunda Guerra Ítalo-Etíope en 1935 y en la Segunda Guerra Mundial.

A finales de los años treinta el Futurismo alejado ya de sus aspiraciones de convertirse en la expresión oficial de la estética fascista, se convirtió en un elemento de escape del control y la interferencia fascista. Sin embargo el movimiento se encontraba en pleno declive, privado de su enérgico impulso original, desarticulado y falto de carácter, aunque continuó siendo el punto de encuentro de los artistas de vanguardia italianos, expresado en su nueva publicación *Mediterraneo*

Fig.4.5.14. Gaetano Ciocca trabajando en Etiopía en 1936.

Fig.4.5.15. Planimetría del *Teatro di Massa* del Castello Sforzesco realizada por Gaetano Ciocca en 1938.

*Futurista*, servil con el Régimen y su política antibolchevique, antisemita, antianglosajón y pronazi<sup>48</sup>. La muerte de Marinetti a finales de 1944 marcó el final del Futurismo que languideció privado de su líder, solamente cinco meses antes del fusilamiento de Benito Mussolini el 28 de Abril de 1945. Ciocca por su parte continuó desarrollando estudios en temas relacionados con la acústica, visibilidad y funcionalidad general de los equipamientos teatrales, pero no volvió a tratar el tema del teatro de masas que, tras la caída del Fascismo Italiano, carecía de sentido.

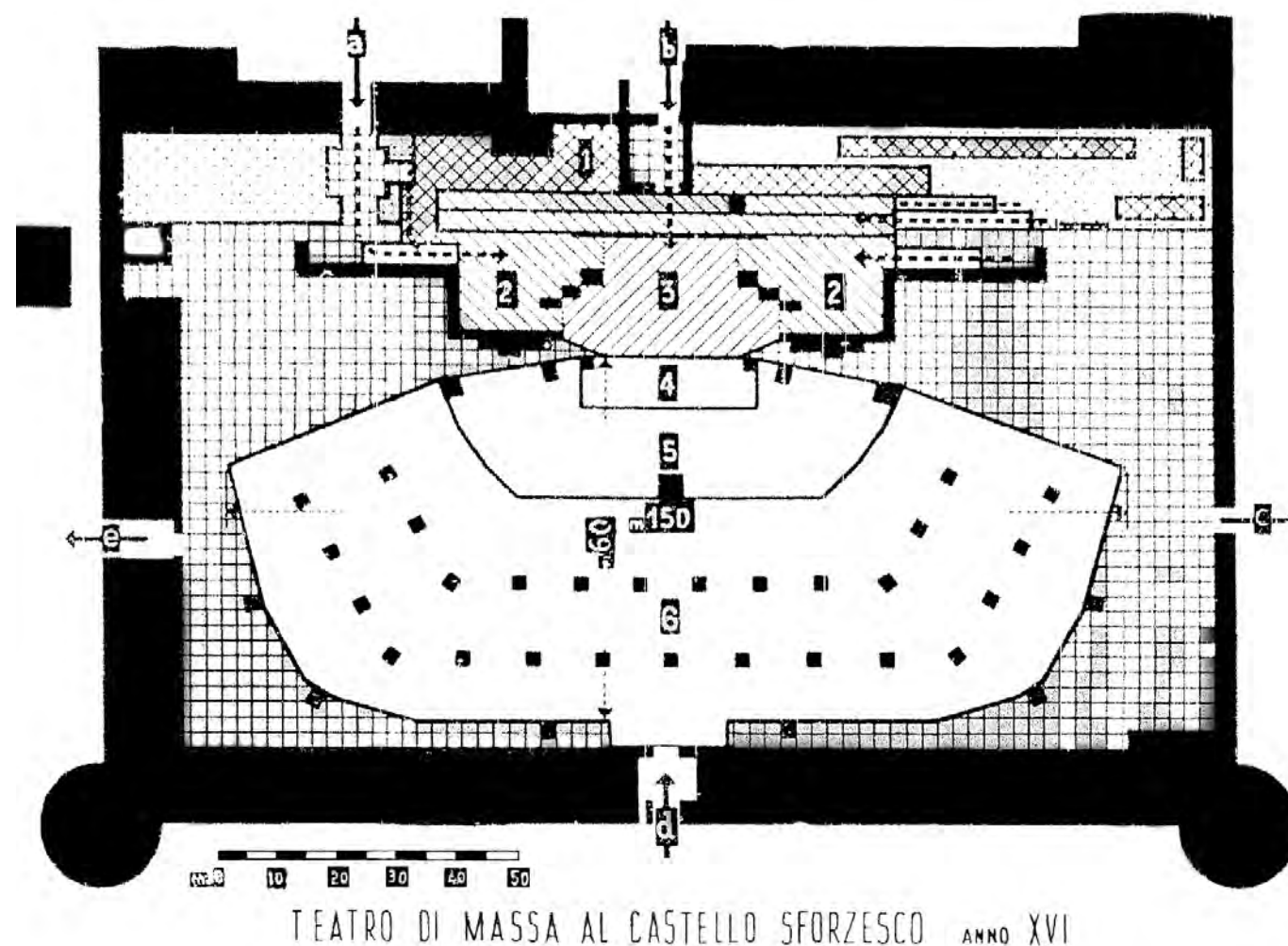


Fig.4.5.15.

<sup>43</sup> CIUCCI, Giorgio, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Milán: Electa, 1996, pp. 530-541

<sup>44</sup> El dibujo conservado en el Archivo Giuseppe Terragni (AGT, 63/2/B) hasta ahora datada en 1939-1940 y correspondiente a *Progetti per un cinema-teatro e per un teatro di massa*, en la publicación de Ada Francesca Marcianò de 1987, (Marcianò, Ada F., *Giuseppe Terragni, opera completa, 1925-1943*, Officina Edizioni, Roma, 1987, pp.254-255), en obras más recientes como la edición de Giorgio Ciucci, (Ciucci, Giorgio, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, op. cit., pp. 530-541) se data en 1937 dentro del *Progetto di concorso di primo e secondo grado per il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi all'E42*.

<sup>45</sup> MARCIANÒ, Ada Francesca, *Giuseppe Terragni, opera completa, 1925-1943*, op. cit., pp.254-255

<sup>46</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 523-524.

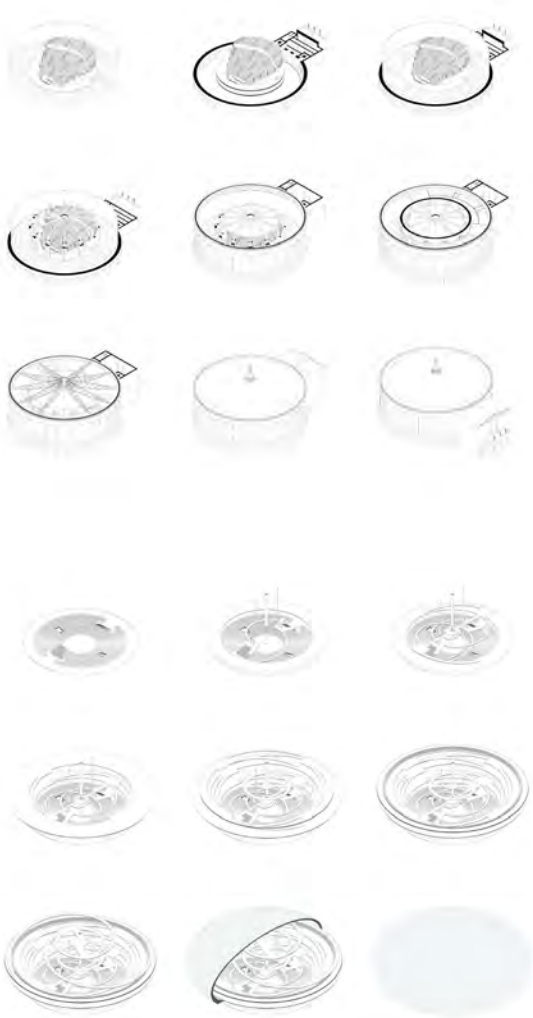
<sup>47</sup> PRAMPOLINI, Enrico, "Il futurismo, Hitler e le nuove tendenze", *Stile futurista*. Milán, nº3, 3 de Septiembre de 1934, p. 7, citado en BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., p. 522.

<sup>48</sup> BERGHAUS, Günter, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, op. cit., pp. 523-533.



Capítulo 05

Anexo: planimetría y volumetría de los modelos del Teatro Total



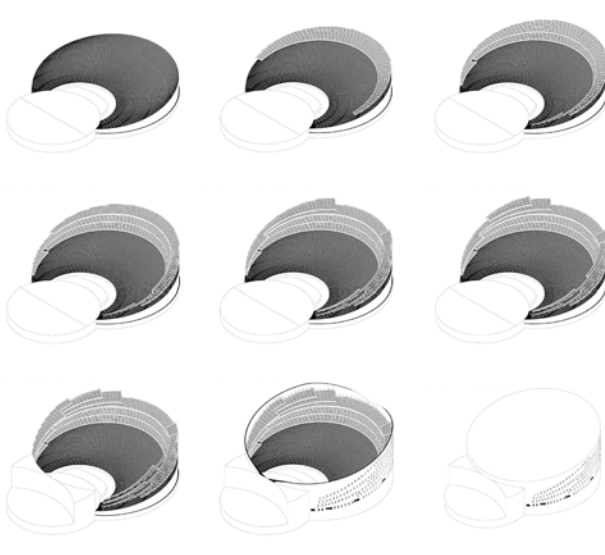
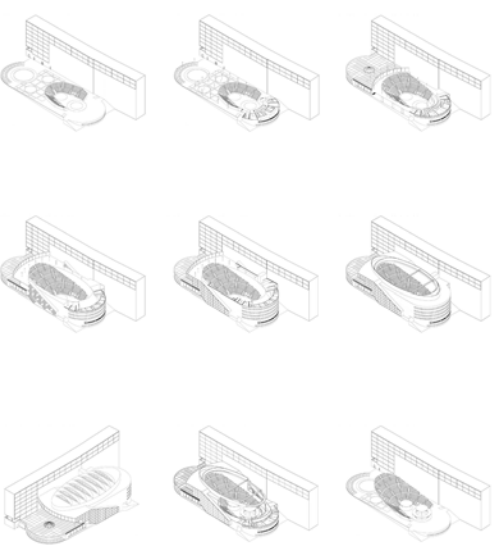
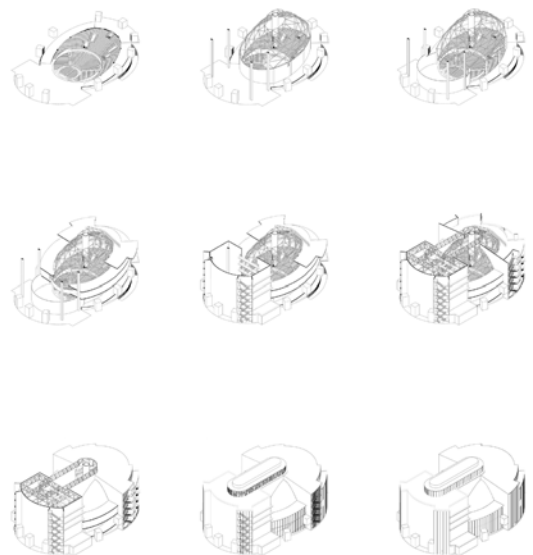
Con el fin de profundizar en el conocimiento y la descripción de los proyectos se ha realizado un redibujado de una selección de los mismos. De entre todos los proyectos comentados se han tomado seis, atendiendo tanto a su vinculación a una formulación teórica como a la especial repercusión de los mismos, dentro de un determinado contexto social, cultural y artístico al que pretendían dar forma: el *Ringtheater* de Oskar Strnad con su trazado y argumentación de una escena ilusoria envolvente anular, el *Endless Theater* de Friedrich Kiesler por ser la materialización última de los planteamientos teóricos de su autor en su etapa vienesa, el *Teatro Total* de Walter Gropius y el *Kinetisch-Konstruktive System* de Moholy-Nagy como proyectos en los que se plasman las dos formulaciones más intensas del concepto de Teatro Total formulado en la Bauhaus, la segunda versión del proyecto del *Teatro Meyerhold* de Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov en la que se plasman de manera más radical las propuestas teóricas del director soviético y el *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca que supone el ejemplo más claro de la transición del Teatro Total al Teatro Totalitario a través de la formulación del Teatro Fascista de Masas de Benito Mussolini.

Debido a que ninguna de las propuestas modelizadas fue desarrollada en profundidad, por su carácter utópico o por las diversas complicaciones que surgieron en el proceso de su materialización, la componente estructural o material de las mismas quedaron sin definir completamente. Estudiando las propuestas de manera individual se han planteado hipótesis a partir del estudio de las realizaciones y proyectos de los arquitectos, directores y artistas implicados en su formulación, así como en el estudio de realizaciones contemporáneas vinculadas a la arquitectura teatral o a un ámbito arquitectónico más general.

En todos ellos se ha abordado una reconstrucción completa de la planimetría en base a la documentación original, la publicada en revistas y libros de la época y los manifiestos, escritos o planteamientos teóricos que han servido para darle forma y materialidad. A partir de la planimetría se ha procedido a la modelización volumétrica de las propuestas, la inclusión de materiales y, finalmente, a la recreación de un montaje escénico posible atendiendo a las propuestas de cada uno de los directores o artistas implicados en la creación del espacio teatral.

El resultado pretende ofrecer una reconstrucción de estos espacios que en los años veinte y treinta fueron abordados como una tarea multidisciplinar que dio lugar a brillantes resultados que, sin embargo, no trascendieron y alcanzaron el reconocimiento que a mi entender merecen, al no materializarse ninguna de ellas. El proceso de cotejado, interpretación y modelización de estos proyectos, busca ofrecer una percepción de estos espacios apenas explorados y la transmisión de sus implicaciones espaciales, funcionales y estéticas, revelando su carácter y reivindicando la interesantísima aportación de estas arquitecturas.

A continuación se incorpora la planimetría completa, axonometrías del proceso de montaje de las misma, imágenes virtuales del espacio vacío, una hipótesis de montaje del mismo y el texto o manifiesto que es el origen conceptual de cada una de las propuestas, así como las referencias que resultaron esenciales en la reconstrucción del proyecto. Como introducción y aclaración metodológica se adjuntan unas breves notas sobre el trazado de cada uno de los proyectos para aclarar las fuentes y decisiones esenciales en el trazado de cada uno de los modelos.



## NOTAS SOBRE EL PROCESO DE REDIBUJADO DE LOS PROYECTOS

*Ringtheater*, Oskar Strnad, 1918-1920.

Para el redibujado del proyecto de Oskar Strnad se han tomado como referencia el texto, fotografías y planimetría publicadas en la revista *Der Architekt* en Septiembre de 1920, la planimetría y fotografías conservadas en el Österreichisches Theatermuseum Wien y la estupenda maqueta realizada por el Architekturzentrum de Viena. Todos estos documentos corresponden a la segunda versión del proyecto, que fue la que se presentó a la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik de Viena.

Dado que esta documentación ofrece una descripción completa y detallada del proyecto, la única incógnita reside en la elección de texturas y tonos de los materiales. En el interior se ha optado por una selección material en la que se emplea la madera clara para los pavimentos, mientras en el resto del espacio predominan el color blanco de cara a potenciar la sensación liviana y evanescente que Strnad pretendía materializar en este proyecto, para lo que resultó una referencia esencial el Instituto Dalcroze de Hellerau.

En cuanto a la selección material para el exterior se ha optado por acudir a la referencia más clara de este proyecto, el Panorama de Sebastopol en Ucrania, que muestra una configuración volumétrica, material y formal muy similar, del que se han tomado las texturas, combinaciones y tonos de materiales e incluso los despieces.

Para formular una ambientación escénica del espacio he tomado como referencia las fotografías de los montajes escénicos que Strnad ensayó en la maqueta del proyecto, para componer una hipótesis de montaje escenográfico genérico de un bosque similar a algunas de las configuraciones que el propio Strnad ensayó en la maqueta del edificio, y de las que se conservan fotografías en el Österreichische Theatermuseum<sup>1</sup>. Para ello se dispuso sobre el ciclorama perimetral un paisaje forestal nevado y algunos elementos escenográficos que complementen la escena. En cuanto a la posibilidad de recubrir los pilares metálicos con una envolvente acorde a al escenografía se ha optado por un recubrimiento orgánico pero abstracto como los que también aparecen en las fotografías.

*Endless Theatre*, Friedrich Kiesler, 1923-1926.

Para la modelización volumétrica y planimetría del *Endless Theater* de Friedrich Kiesler se ha partido de las dos plantas conceptuales y la sección que se conservan en el MoMA de Nueva York, pero que resultan insuficientes para definir completamente el proyecto. Por ello se ha acudido a la información conservada en la Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Foundation de Viena y a los manifiesto redactados por Kiesler en su etapa vienesa, fundamentalmente el manifiesto *Das Railway-Theater* de 1924, y a algunas descripciones posteriores del propio Kiesler como la que se incluye en el escrito *Art and Architecture. Notes on the Spiral-Theme in Recent Architecture* de 1946.

También ha resultado esencial en la modelización la investigación realizada por la profesora Rachel Hann en su tesis doctoral *Computer-Based 3D visualization for theatre research*, en el que formuló una hipótesis de modelización virtual del proyecto de Kiesler que resultó esencial para mi propio planteamiento. Sin embargo respecto de este modelo se han introducido modificaciones de cara a solventar una serie de conflictos e incoherencias en el trazado de las rampas y a aproximar el trazado del área escénica inferior a la información que aparece en la sección original de Kiesler y a facilitar una mayor vinculación con su formulación teórica.

En el aspecto material, la reconstrucción que he realizado ha tratado de aportar una componente material al espacio mediante la triangulación de la envolvente vidriada formulada por Kiesler y dos tipos de materiales destinados a distinguir entre las partes dotadas de movimiento vertical, que se han modelizado con acero negro, y aquellas sometidas a la rotación global de toda la estructura en las que se ha empleado hormigón. En este caso se ha descartado una mayor vinculación con el *Raumbühne* el modelo parcial a escala real presentado en Viena, dada la importante repercusión espacial que tendría la inclusión del sistema de estructura metálica triangulada, por lo que se ha optado por respetar el carácter no-tectónico del proyecto del austríaco.

En el proceso de modelización de una ambientación que nos permitiese leer las implicaciones espaciales y sensoriales del *Endless Theater* se ha optado por dotar de un fondo cromático azul mediante luz proyectada entre las dos pieles de la envolvente, tal y como sugirió Kiesler, de cara a componer una hipótesis atmósfera interior. En cuanto a la inclusión de un modelo de representación que podría tener lugar en este espacio, tras evaluar los problemas de montajes escénicos de estructura convencional sobre el *Raumbühne* en Viena en 1924 y el éxito de los espectáculos de danza moderna, se ha optado por emplear fragmentos de montajes escénicos del Cirque du Soleil, cuya incorporación permite pensar en una sugerente interacción con el dinamismo global y la envolvente virtual del espacio.

*Total Theater*, Walter Gropius, 1926-1927.

Del proyecto del *Total Theater* se conserva la práctica totalidad de la planimetría original en el Walter Gropius Archive del Busch-Reisinger Museum que documenta el proceso de proyecto, las diferentes variantes y la solución final del mismo a través de bocetos, planos y fotografías de las maquetas. Sin embargo un detallado análisis de la planimetría final del proyecto, permite apreciar incoherencias entre los trazados de planta y sección y entre estos las diversas fotografías de maquetas. Esto llevó a establecer un proceso de redibujado inverso al de los demás proyectos, en los que a partir de la planimetría completa se modelaba la volumetría, dado que en este caso resultaba especialmente complejo hacer encajar todas las circunstancias que confluían en cada punto. A partir de un análisis detallado de toda la documentación se estableció un proceso de toma de decisiones entre las diferentes



variantes conservadas en los planos, en el que resultó esencial la referencia de la modelización virtual del proyecto realizado por Javier Núñez y Javier Navarro de Zuvillaga para la exposición y catálogo de *Arquitecturas Ausentes* del siglo XX, aunque no todas las decisiones tomadas han sido coincidentes en mi versión del teatro con su propuesta.

Así el proceso de dibujo partió de una serie de planos inéditos de la solución estructural y geométrica de la cúpula que coincidían con el trazado de la sección del proyecto, a partir de la cual se empezó a modelizar el espacio interior y la envolvente del teatro. En el trazado del graderío inclinado y el funcionamiento del mecanismo de rotación, dadas las incoherencias entre planta y sección se ha decidido optar por la versión de la sección y la maqueta más detallada de su interior, lo que lleva a la inclusión de una serie de peldaños que permitiesen el acceso a la parte más alta del graderío, así como un pasillo central en el círculo de menor tamaño que conformase un graderío inclinado en esta parte tal y como aparece en la sección. Debido a que la planimetría se limita a una planta tipo del teatro, la definición del vestíbulo, los núcleos de escaleras y las galerías superiores se han realizado en base a las fotografías conservadas de la maqueta tanto en el Bauhaus-Archiv como en el Busch-Reisinger Museum de la Harvard University. En esta parte resulta especialmente completo el trazado de los núcleos de escaleras y las rampas alabeadas que dan servicio a las galerías, en el que ha resultado esencial de nuevo otro plano inédito que ha demostrado ser el más preciso y coherente con los alzados, en el que a diferencia de las maquetas, se presentan los núcleos como piezas cerradas, algo que he decidido incorporar al dibujo.

En cuanto a la volumetría exterior se ha partido de la perspectiva realizada por Sebök, las fotografías de la maqueta y un plano esquemático en los que se aclara la funcionalidad de las cabinas de proyección dado que sus dimensiones y posiciones, que no coinciden en todas las versiones del proyecto y en ocasiones no son coherentes con la propio funcionamiento del sistema de proyección.

De cara a realizar las modelizaciones interiores del *Teatro Total* se han realizado montajes en los que se busca explicar la especial funcionalidad del proyecto a través de la realización de imágenes en las que se muestre la posibilidad de variación tipológica del teatro mediante la rotación de parte del auditorio, así como la posibilidad de conformar una envolvente virtual tridimensional. Para ello se han realizado dos hipotéticos montajes: el *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer en la escena central con proyecciones sobre la cúpula de Ludwig Hirschfeld-Mack<sup>2</sup> y el montaje de la obra *Der Gute Mensch von Sezuan* de Bertolt Brecht, discípulo de Piscator, estrenada en 1943 sobre las que he superpuesto los sistemas de proyecciones empleados por Josef Svoboda de los años cuarenta, tratando de imaginar lo que Piscator podría haber propuesto en este espacio.

En cuanto a la inserción urbana del proyecto, se han tomado una serie de imágenes de los años veinte, del ámbito de la Hallesches Tor en el barrio berlinés de Kreuzberg conservadas en el Bildarchiv Foto Marburg, en cuyo entorno se pensaba implantar el proyecto. Dado que se trataron varios posibles emplazamientos y no llegó a mostrarse

una preferencias final por alguno de ellos he optado por hacer un montaje hipotético en el entorno directo de la estación de la Hallesches Tor, que no pretenden determinar el emplazamiento del teatro, sino simplemente poner en contraste la arquitectura del *Teatro Total* con el entorno en el que pensaba construirse, en los que la referencia más próxima resulta la propia estación del tren y no las edificaciones de su entorno directo.

**Kinetisch-Konstruktives System**, László Moholy-Nagy, 1922-1928.

En la construcción del modelo virtual del *Kinetisch-Konstruktives System* de László Moholy-Nagy se emplearon la pintura y el manifiesto que en 1922 y bajo el título *Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem* publicaron László Moholy-Nagy y Alfréd Kemény en *Der Sturm* y una elaboración posterior bajo el título *Kinetisches-Konstruktives System. Bau mit Bewegungsbahn für Spiel und Beförderung*, realizada por László Moholy-Nagy e István Sebök en 1928, así como la propia descripción del espacio y su funcionamiento que Moholy-Nagy incluyó en *Von Material zu Architektur*, el último de los Bauhausbücher.

La documentación gráfica del proyecto consiste, por tanto en un boceto esquemático, una perspectiva paralela oblicua y una brevísima descripción que parecían ofrecer un reto insuperable de cara a modelizar el espacio. Sin embargo la copia de alta resolución de la perspectiva militar que me fue enviada por la Theaterwissenschaftliche Sammlung de la Universidad de Colonia, está trazada con una asombrosa precisión y destreza, que permitió extraer de ella todos los datos precisos para el trazado completo del modelo. En primer lugar se trata de una perspectiva militar como deduje del trazado vertical de los soportes de las barandillas, lo que permitía tomar medidas en verdadera magnitud sobre el plano del horizontal y tomar medidas considerando una reducción a 2/3 en el eje vertical. Sin embargo el trazado oblicuo de la generatriz del cono esviado que conforma la pieza, complicaba el trazado, para lo que fue esencial el estudio realizado por el arquitecto y profesor de la Rhode Island School of Design Peter Yeadon, que tras elaborar una serie de hipótesis confirma la inclinación del eje en torno a 60°. Conociendo la altura total y las dimensiones horizontales quedaba por determinar si las pendientes de las rampas serían uniformes o variarían a lo largo del trazado. Tras realizar esquemas de ambas hipótesis y superponerlas con el dibujo, el trazado resulta mucho más preciso al emplear una pendiente variable, lo que dificulta el trazado y es otra muestra de la extraordinaria destreza del dibujo de Sebök.

Dado que en *Von Material zu Architektur* Moholy-Nagy afirma que los figurines aportan escala al trazado, aunque para crear un efecto de profundidad en el dibujo se han situado figuras de diferente tamaño en la base que en la parte superior, se ha decidido tomar como referencia al personaje dispuesto en la base de la pieza sobre la rampa interior y asignándole una altura de 1,70 metros, lo que hace que las rampas tengan dos metros de ancho y la circunferencia base inferior veinte metros de diámetro.

Ni los bocetos ni los gráficos hacen referencia a una componente material del modelo, por lo que se ha tomado como material base hormigón coloreado con tonos similares a los del dibujo y han incorporado las mismas figuras que incorporó Moholy-Nagy para dar escala y aclarar el movimiento de los participantes en la acción teatral.

Debe señalarse que la axonometría de 1928 no coincide exactamente con la descripción incluida en *Von Material zu Architektur* en la que se afirma que “la plataforma horizontal en forma de anillo se desliza hacia abajo con respecto al ascensor y mediante el giro total de la estructura”, algo que resulta imposible en la versión de la axonometría ya que el ascensor se detiene en mitad de la estructura y no permitiría el desplazamiento de una rampa anular en su perímetro. Pese a que se han formulado dos hipótesis al respecto, finalmente he decidido representar la versión dibujada en la axonometría a pesar de esta incoherencia con la descripción teórica.

***Teatro Meyerhold***, Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, 1930-1933, Moscú.

De cara a la modelización del *Teatro Meyerhold* de las tres versiones realizadas por Barkhin y Vakhtángov he decido realizar la segunda versión del mismo, dado que, a mi entender, es en la que se plasman de manera más libre y radical las ideas del director y los arquitectos. En la modelización se han tomado como punto de partida la la planimetría, bocetos y maqueta de la segunda versión que los autores publicaron en la revista *Architecture D’Aujourd’Hui*<sup>3</sup> y a la descripción completa de la edificación que Nina Gourfinkel publicó en la *Revue d’histoire du théâtre*<sup>4</sup> en la que los propios autores describían al proceso de proyecto y el propio edificio, así como planos y fotografías del proceso que se conservan en el Museo Estatal A. A. Bajhrushin de Moscú y que han permitido solventar dudas puntuales. En la modelización de esta segunda versión resultó esencial la investigación desarrollada por en la tesis de la profesora Rachel Hann anteriormente citada, en la que se estudia la tercera y última versión del proyecto del *Teatro Meyerhold* y que permite además de ofrecer datos precisos de determinados detalles permite apreciar claramente las diferencias entre las dos versiones.

En la selección material se ha acudido a las descripciones de Meyerhold y los arquitectos empleando madera y metal en la conformación de la escena que pretendía ser similar a la cubierta de un barco y paredes blancas que permitiesen su uso como pantallas de proyección. De cara a construir una ambientación se ha decidido permitir el acceso de luz natural directa a través de los lucernarios incidiendo sobre la escena, que era una de las cuestiones más características del proyecto y emplear las plataformas móviles para conformar una versión alternativa de *La Casa de Baños* de Mayakovski y con montaje de Serguéi Vakhtángov estrenada en 1930.

Dado a que este teatro sí contaba con una ubicación precisa se ha procedido a realizar montajes del teatro sobre el emplazamiento, empleando fotografías actuales y fotocomposiciones de Serguéi Larénkov en las que se fusionan imáge-

nes de los años treinta y cuarenta con imágenes actuales, permitiendo una doble lectura que permite apreciar la calidad y el carácter vanguardista de la propuesta del *Teatro Meyerhold*.

***Teatro di Massa***, Gaetano Ciocca, 1934.

De las dos versiones que Ciocca realizó del *Teatro di Massa* he optado por modelizar la segunda versión, dado que ésta supone una reelaboración del modelo anterior y fue la que se presentó al Convegno Volta de Roma y la que fue sometida a debate junto al *Teatro Total* de Gropius. La documentación más completa del proyecto de Gaetano Ciocca se encuentra en el libro de actas del Convegno dado que en el Fondo Ciocca del MART no se conserva ningún plano original adicional. En el libro de actas se incluyen todas las plantas del proyecto, una sección, fotografías de la maqueta y una detallada descripción del trazado del auditorio.

El trazado de las curvas óptimas de visión fue trazado de manera precisa y detallada por Ciocca, que sin embargo no llegó a definir las cuestiones relativas a la accesibilidad derivadas del trazado de superficies de doble curvatura. El hecho de que la curvatura determinada por la *spirale logaritmica* calculada por Ciocca acentúe la pendiente a medida que se aleja del centro del teatro lleva a que en la platea se alcancen los 10° de inclinación, situación que se acentúa en los graderíos en los que se hace imprescindible la inclusión de peldaños que no figuran en la planimetría original del proyecto, pero que sí se han incluido en el redibujado del mismo.

En la elección de materiales se han tenido en cuenta los materiales empleados en los proyectos de reforma de espacios teatrales existentes para adaptarlos a la simbología y valores fascistas. Más concretamente se ha recurrido a una selección material basada en la empleada por Marcelo Piacentini en la reforma del *Teatro Costanzi* romano. Así se ha dispuesto madera en los pavimentos, terciopelo rojo en las butacas y un sistema de iluminación basado en luminarias puntuales de baja intensidad en las barandillas perimetrales y una gran lámpara en el centro del espacio. La única variación respecto de este modelo, introducida atendiendo a las descripciones de Ciocca, ha sido el uso de piedra en el perímetro de la sala, buscando reforzar la vinculación formal del proyecto con las edificaciones romanas clásicas.

Las imágenes interiores permiten aprehender la tremenda escala del proyecto y evaluar la validez de la propuesta de Ciocca. En este sentido se ha introducido un montaje genérico a escala de cara a demostrar que las distancias entre espectador y escena hacen muy difícil la percepción de la gestualidad y la mímica de los espectadores, lo que refuerza la idea de que el espacio había sido concebido como un lugar de reunión destinado a eventos de masas de carácter político, como un hipotético evento de masas del Eje Roma-Berlín a finales de los años treinta, con el que el espacio asume unas proporciones y magnificencia similar a los de los eventos de masas que el nazismo había organizado en Núremberg entre 1933 y 1938.

<sup>1</sup> Österreichische Theatermuseum, Viena, Inv. Nr. FS PA149613.

<sup>2</sup> Ludwig Hirschfeld-Mack, *Estudio sobre la intensidad del color: círculo con 12 partes y 120 colores*, 1923. Bauhaus-Archiv, Berlín.

<sup>3</sup> LEPAGE, Julian (ed.) “Les grands projects de theatres en U.R.S.S.”, op. cit., pp. 16-22

<sup>4</sup> Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtangov, “Un proyecto inconcluso”, Moscú, 1967, reproducida íntegramente en GOURFINKEL, Nina, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.



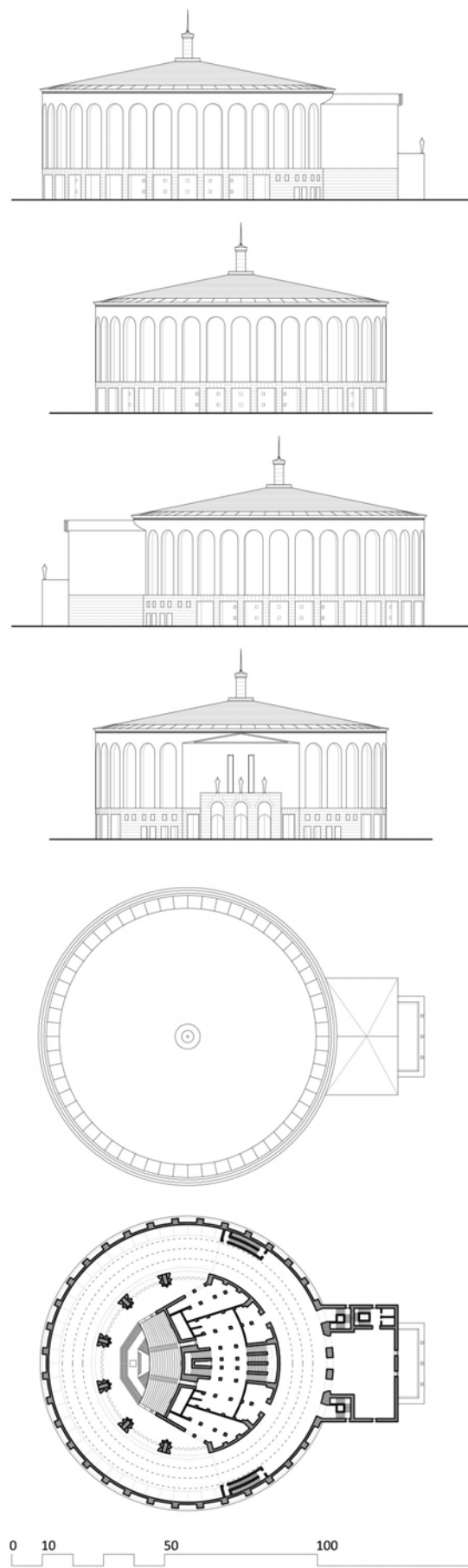


Fig.5.01. Planimetría del *Ringtheater*. Plantas, alzados y secciones .

Fig.1.4.21. Panorama, Sebastopol, Ucrania.

Fig.5.02a/b. Modelización volumétrica del *Ringtheater*, 2013.

## *Ringtheater*, Oskar Strnad, 1918-1920.

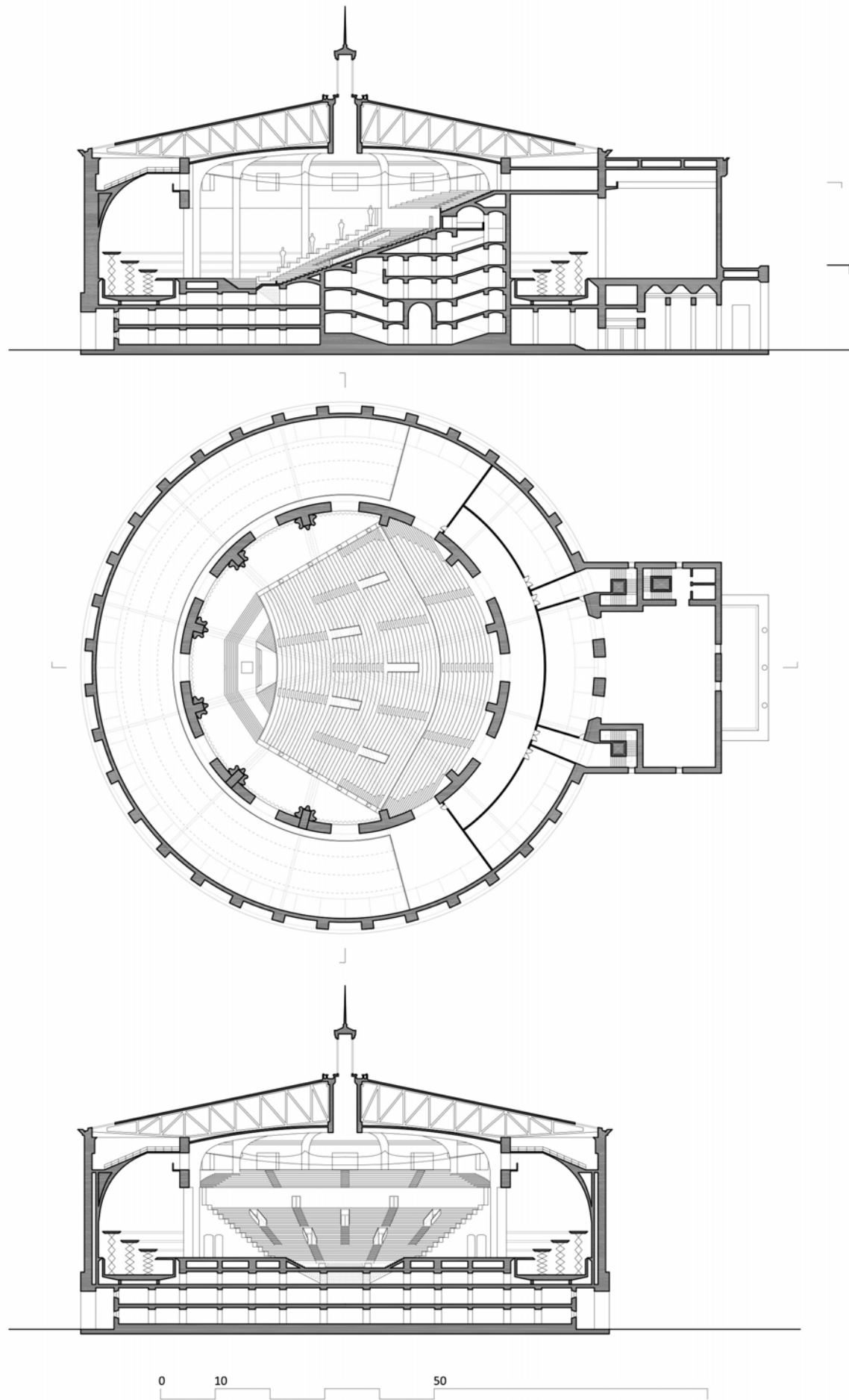


Fig.5.01.

## El Teatro<sup>1</sup>

Oskar Strnad, 1920

*Espectáculo (en alemán, Schauspiel: schauen – spielen<sup>2</sup>). Dos términos. La interpretación como requisito previo, el contemplar como consecuencia. Lo esencial es el intérprete, el actor, lo secundario es el espectador y no al revés. El espectáculo quiere expresar lo mental a través de la mímica y la palabra. Lo mímico, la acción, es esencial. La palabra, el canto son elementos de apoyo. La acción dramática sin mímica es impensable. La mímica en el sentido más amplio. Hacer medible y comprensible el infinito del espacio mediante el movimiento, hacer humanamente tangible y palpable lo caótico, lo terrible del espacio, eso es elemento básico de toda interpretación dramática. Expresar mediante gestos (movimiento del cuerpo, de brazos, piernas, ojos) lo psíquico, ése es el arte del actor. (...)*

*Llenar el mundo espacial con la interpretación es tarea del arte dramático, crearla físicamente es una tarea artístico-construktiva: ¡Un complejo espacial desmaterializado! Todo lo físico en él es mímico. Nunca puede ser un fin en sí mismo, como en la escultura. La fuerza espacial no puede tener corporeidad. Tampoco puede ser, como en la arquitectura, algo que encierra la voluntad dinámico-espacial. No es estático. Es mímico, Es decir, activo. Es el infinito incorpóreo. (...) Todo lo físico se convierte en él en mímico (...). (El espectador) Tiene que estar en ese complejo espacial incorpóreo en medio de la acción dinámico-espacial, las fuerzas dinámico-espaciales tienen que irradiar sobre él, pero él no puede participar, tampoco puede parecer que participa. Su dinámica espacial, su “yo” ha de desaparecer. Así flota en lo no-espacial, que sólo se convierte en tangible, es decir creíble, para él a través del actor y lo mímico-figurativo. Entonces toda acción se vuelve real.*

*Así ocurre en el teatro griego antiguo, en el medieval y también en el de Shakespeare. La interpretación en el teatro antiguo es una interpretación en lo infinito, bajo el cielo. La tensión dinámico-espacial del infinito hace posible la interpretación en todas las direcciones. La actuación en círculo y la contra-actuación. El intérprete se separa del espectador mediante la sobredimensión de todo lo mímico (figura, máscara, voz). Inmediatez de la acción. Lo figurativo (la escena) tiene la medida del actor, es no-espacial, no tiene principio ni fin y aún así es corpórea. No es escultura ni arquitectura. No irradia su propia dinámica espacial ni tampoco tiene una voluntad dinámico-espacial cerrada. Las puertas y las ventanas son mímicas, corpóreas y, a la vez, no-espaciales, porque no son puertas y ventanas de una casa, son aperturas de una pared, que se encuentra en el infinito.*

*El “mundo escénico ideal” tiene que convertirse en una única realidad en la totalidad del complejo corpóreo de actor y espectador. Todo lo corporal-estático ha de convertirse en mímico y tendrá que hacerlo en el espacio del actor, o sea que es “escenario” real. Sólo si se consigue esto, el espacio vuelve a retomar la unidad de la acción dramática*

*en el sentido de la experiencia espacial clásica o medieval. De ese conocimiento he partido en el diseño de mi proyecto teatral. Para mí el mundo del escenario lo es todo. Un complejo espacial incorpóreo, algo infinito. A izquierda y derecha, delante y detrás, el horizonte redondeado, inmesurable gracias al foso de luz. Los revestimientos de los pilares, lo único finito que hacen que el espacio sea palpable, desaparecen hacia arriba en un velo. Hacia abajo, desaparecen los peldaños bajo los espectadores, a lo incontrolable. Así se encuentra el espectador, de alguna manera sin espacio, flotando en la dinámica espacial infinita del mundo escénico. Todo se convierte en experiencia espacial, en escena en el sentido de la actuación. Toda luz en el espacio provee de la escena. Ninguna lámpara, nada corpóreo. Solamente cuando la ambientación escénica exige portadores de luz, pueden colocarse sobre los muros laterales del graderío del anfiteatro de los espectadores. Entonces son elemento de la acción, al igual que los pilares disfrazados del ambiente de la pieza (he intentado indicar esto en algunos bocetos). El espectador que ha traspasado el mundo real estático del vestíbulo, foyer y la sala, entra inesperadamente al juego irreal, sin espacio y mímico. La acción puede provenir de todos lados. A izquierda y derecha saliendo de detrás de los laterales de las escaleras de las tribunas de espectadores, de debajo de los asientos de los espectadores, arriba pasando al lado del deambulatorio o saliendo de unas aperturas y desapareciendo por otras. Actuación y contra-actuación, arriba y abajo. Voces desde todas partes. Música desde lo incontrolable. La escena no en el sentido de la habitual de “imagen escénica” moderna; sino fragmentariamente. Los revestimientos de pilares siempre en el grado ambiental de la pieza como lo espacio-corpóreo medible. (...) Los actores, no en el disfraz “histórico”, sólo con vestimenta tipo. Con “camisa”, “pantalón” o “falda”, adaptado en su material, color y corte conforme al rol a interpretar, pudiendo aprovechar todo el espacio a su alrededor. Nada cohibe sus fuerzas espaciales. Su actuación se extiende hasta el infinito, “eclipsa” al espectador, sin alcanzarle.*



Fig.1.4.21.



Fig.5.02a.



Fig.5.02b.

<sup>1</sup> STRNAD, Oskar, “Das Schauspielhaus”, *Der Architekt*. Viena: Septiembre 1920.

<sup>2</sup> Schauen-Spielen, Ver – Interpretar.



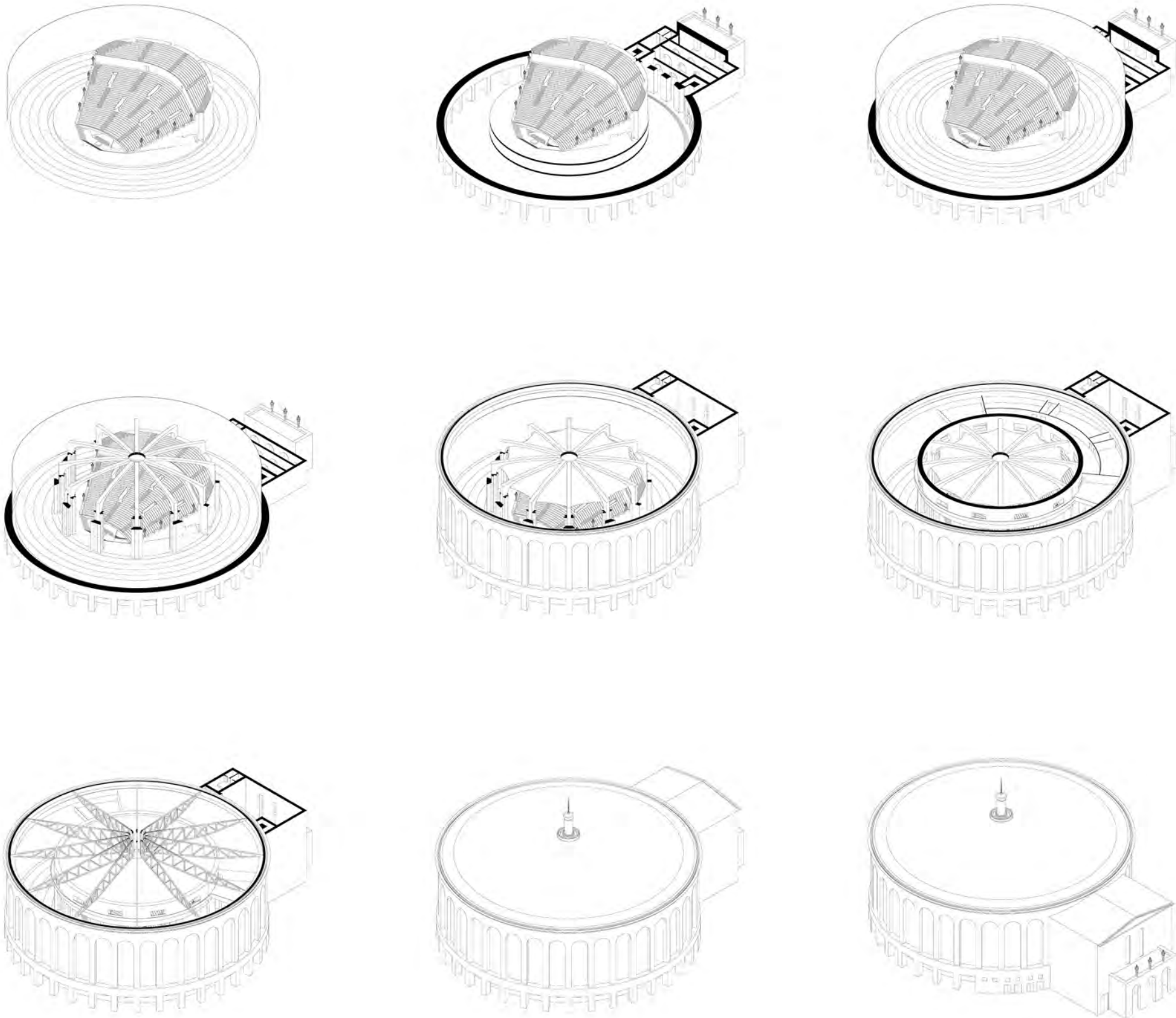


Fig.5.03. Axonometría de montaje del *Ringtheater*, 2013.

Fig.5.04. Modelización virtual del *Ringtheater*. Visión desde la escena con una hipótesis de montaje escenográfico, 2013.

Fig.5.05. Modelización virtual del *Ringtheater*. Visión desde la escena, 2013.

Fig.5.06a/b. Modelización virtual del *Ringtheater*. Visión desde la parte superior del graderío con y sin montaje escénico, 2013.

Fig.1.4.23/24. Oskar Strnad, Fotografías de la maqueta del *Ringtheater* con diferentes montajes escénicos, Österreichische Theatermuseum, Viena

Fig.5.03.



Fig.5.04.



Fig.5.05.



Fig.5.06a.



1.4.23.



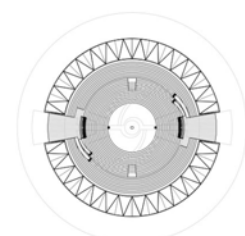
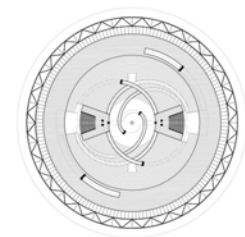
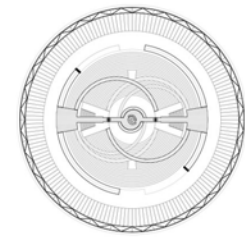
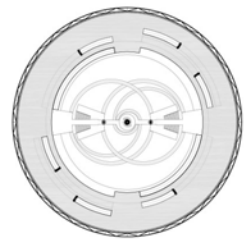
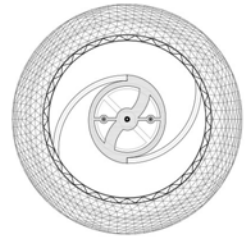
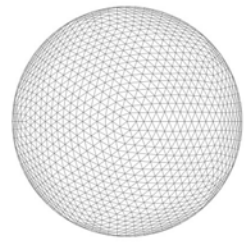
1.4.24.



Fig.5.06b.



## *Endless Theatre*, Friedrich Kiesler, 1923-1926.



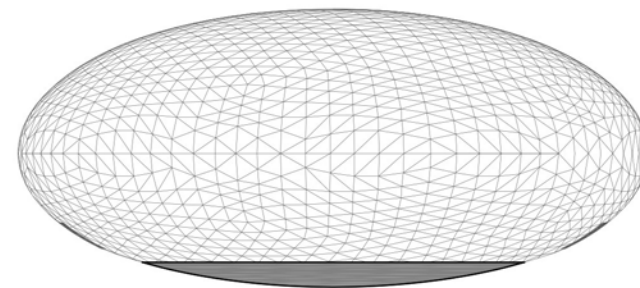
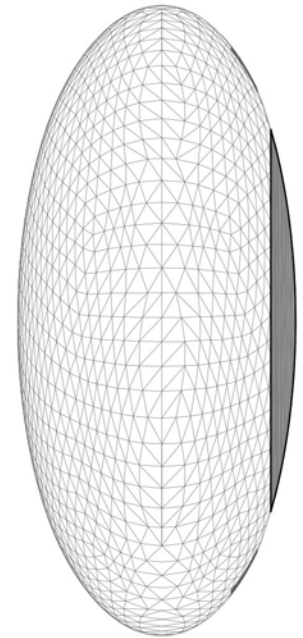
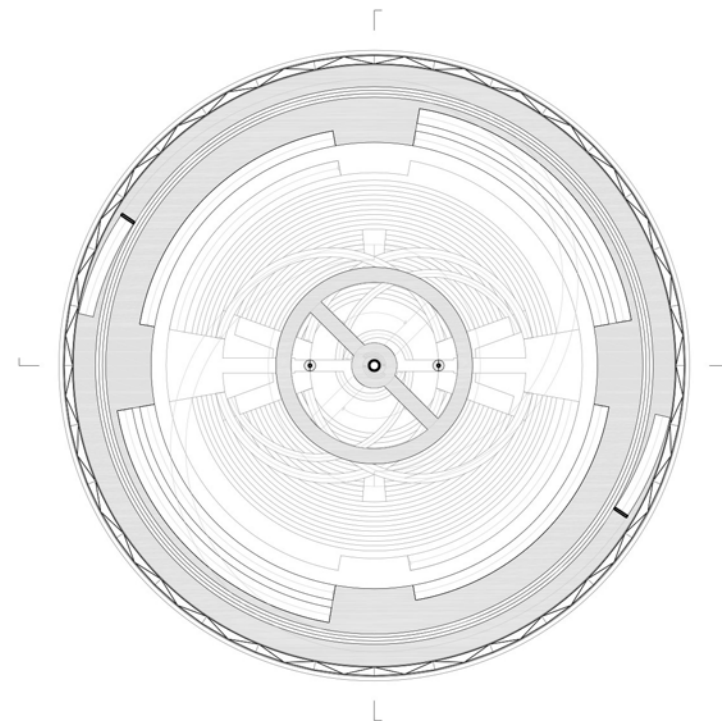
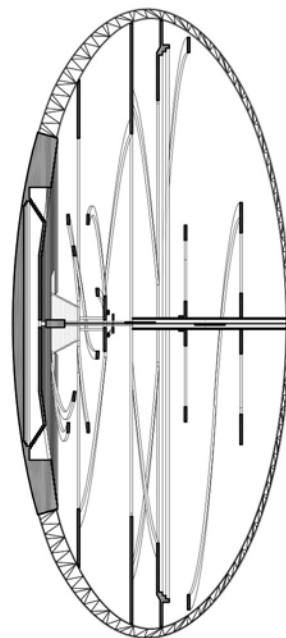
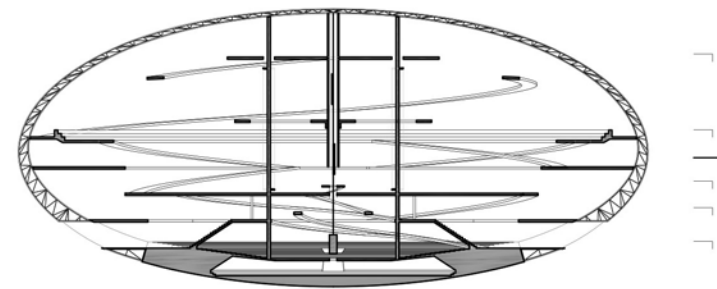
0 10 50 100

Fig.5.07. Planimetría del *Endless Theatre*, 2012.

Fig.5.08a/b. Modelización del *Endless Theatre* realizada por Rachel Hann, 2010.

Fig.5.09. Modelización virtual del *Endless Theatre*, perspectiva desde el anillo perimetral superior, 2013.

Fig.1.4.42/43/44. Frederick Kiesler, *Endless Theater*, Plantas y sección, 1924.



0 10 50

Fig.5.07.



## Das Railway-Theater<sup>1</sup>

Friedrich Kiesler, 1924

*El Raumbühne del Railway-Theater, el teatro de nuestro tiempo, flota en la sala. Utiliza el suelo como apoyo para su construcción abierta. El auditorio circula en movimientos electromotrices en forma de bucle alrededor de un núcleo escénico esférico.*

*La forma común de una disposición central de la escena no tiene nada que ver con el problema moderno de la escena espacial. Un escenario central o un teatro central no es necesariamente un escenario espacial o un teatro de nuestro tiempo.*

*El espacio de acción física, en lo que se refiere a arquitectura y representación, crea los impulsos para la instalación constructiva de nuestro teatro.*

*El teatro de nuestra época es el teatro de la velocidad. Por ello, su forma constructiva y la acción en movimiento es polidimensional, es decir, esférica.*

*El actor individualista desaparece completamente en una forma tipológica sobrenatural.*

*Los bastidores se suprimen por completo.*

*La sugestión ambiental se crea con la proyección de películas.*

*Formas plásticas surgen del vidrioso material esférico.*

*El sello de nuestro tiempo no pertenece a los equilibristas del verso ni a la improvisación.*

*El poeta de nuestro tiempo es el ingeniero con la armonía de la acción optofonética calculada con la más alta precisión matemática.<sup>2</sup>*

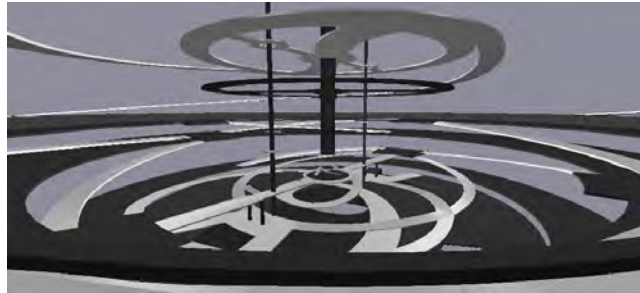


Fig.5.08.a

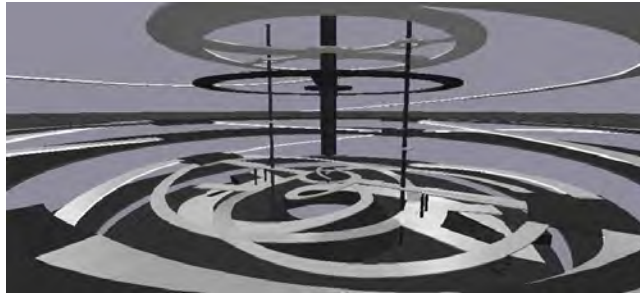


Fig.5.08.b



Fig.1.4.42.

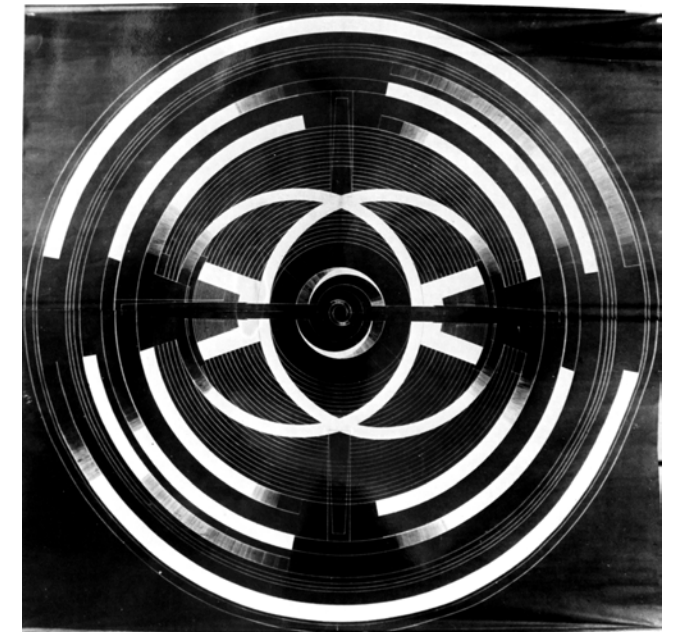


Fig.1.4.44.



Fig.1.4.43.

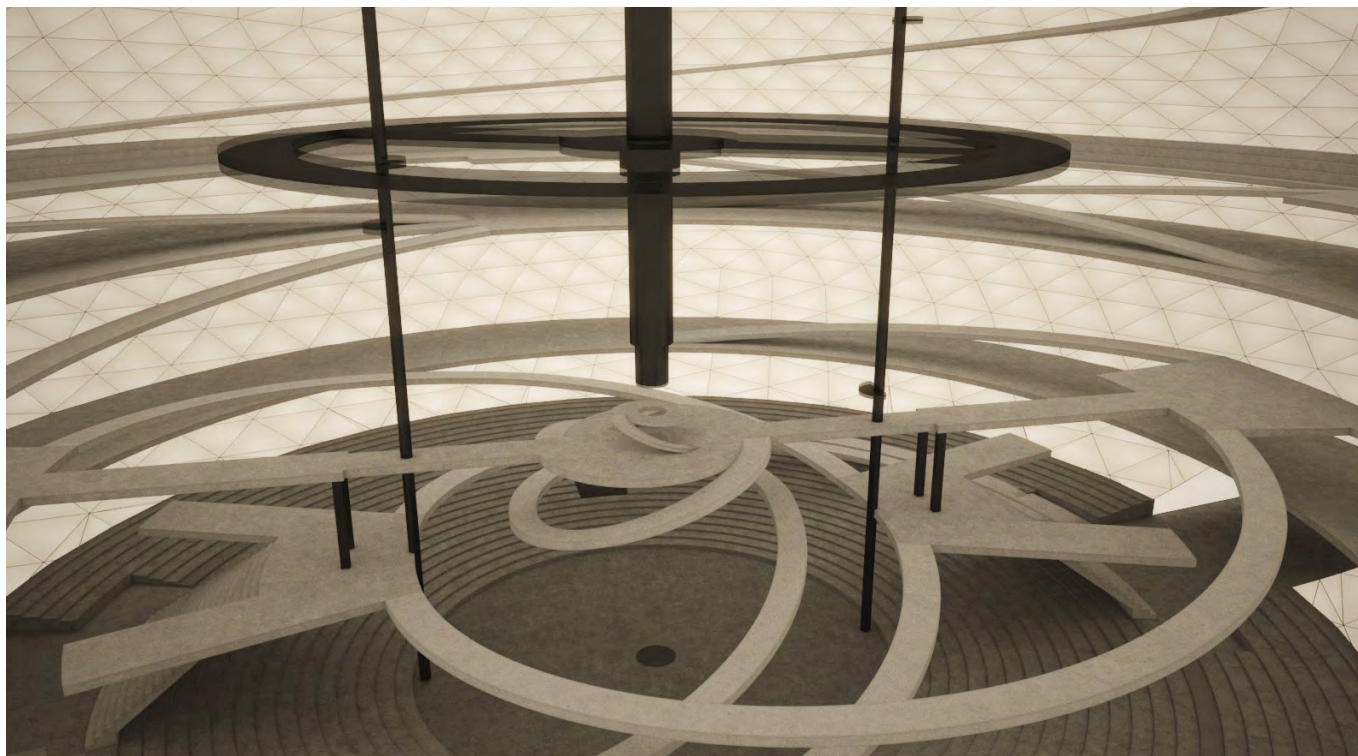


Fig.5.09.

<sup>1</sup> STRNAD, Oskar, "Das Schauspielhaus", *Der Architekt*. Viena: Septiembre 1920.

<sup>2</sup> KIESLER, Friedrich, "Das Railway-Theater", 1924, en KIESLER, Friedrich (ed.), *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Viena: Verlag Würthle & Sohn, catálogo exposición, 1924, p. 1.





Fig.5.10. Axonometría de montaje del *Endless Theatre*, 2012.

Fig.5.11/12a/13/14a. Modelización virtual del *Endless Theatre*, perspectivas interiores, 2013.

Fig.5.12b/14b. Modelización virtual del *Endless Theatre*, desde el graderío inferior y del anillo perimetral con hipótesis de montaje escenográfico, 2013.

Fig.5.10.



Fig.5.11.

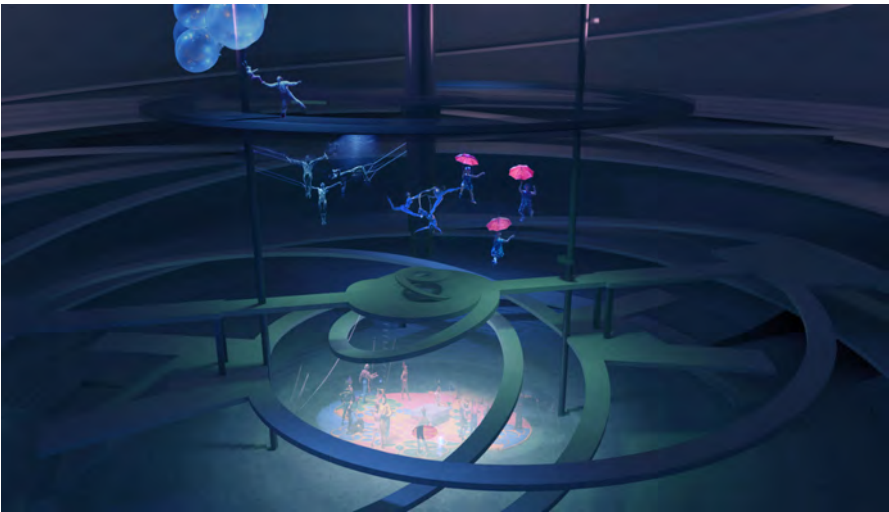


Fig.5.12b.

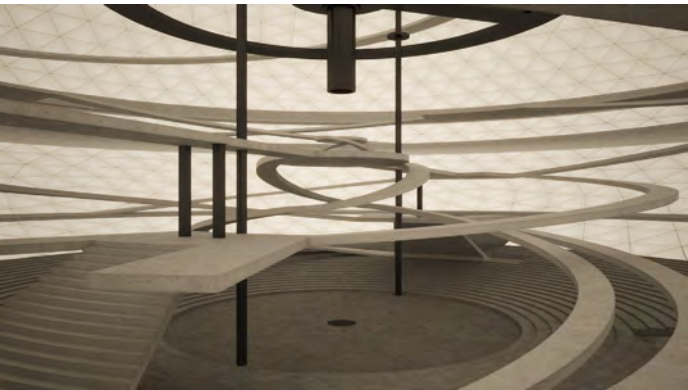


Fig.5.12a.



Fig.5.13.



Fig.5.14b.



Fig.5.14a.



**Total Theater**, Walter Gropius, 1926-1927.

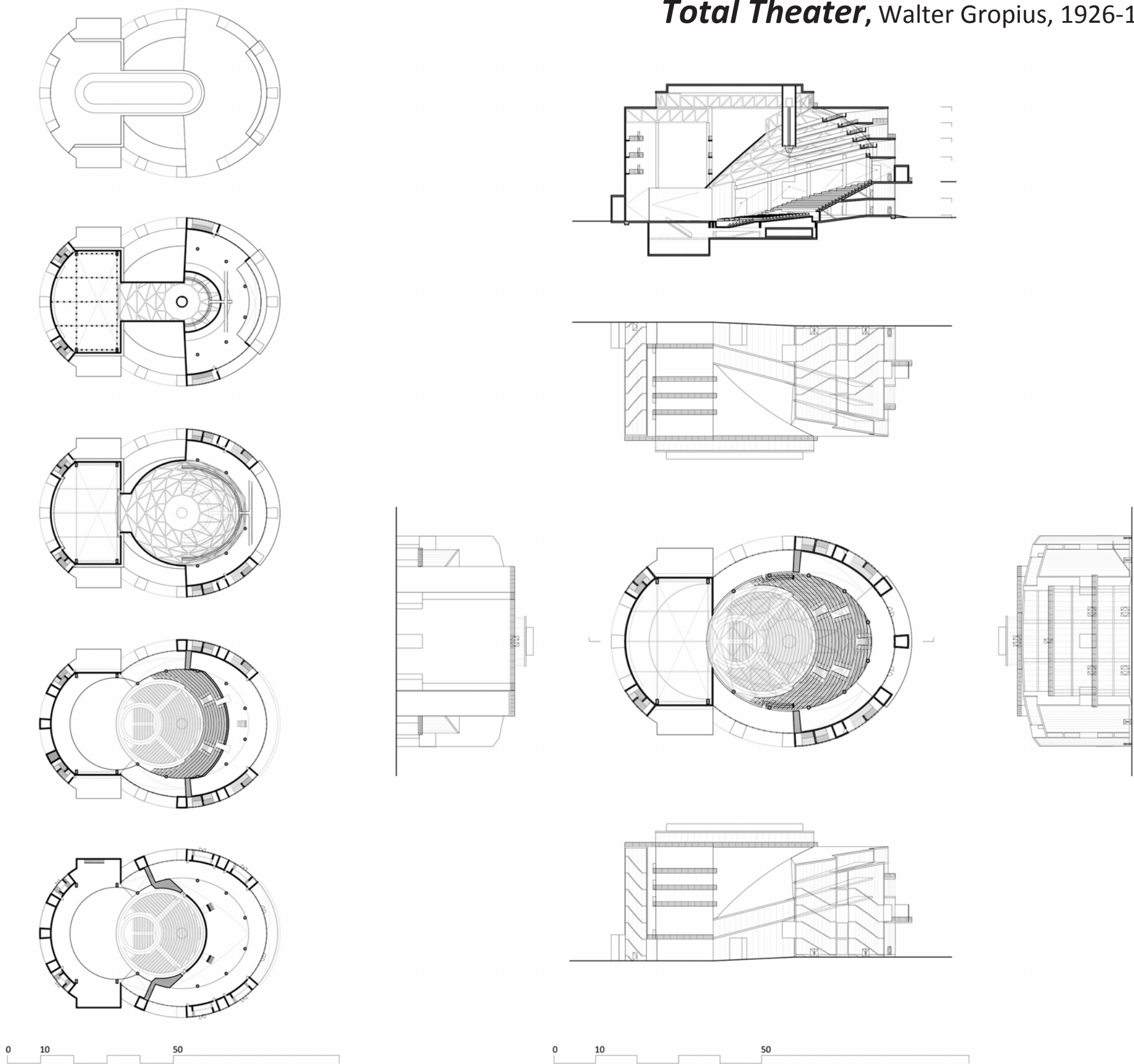


Fig.5.15. Planimetría del *Total Theater*, 2012.

Fig.5.15.

**Diseñar Teatros<sup>1</sup>**  
Walter Gropius, 1934

*Un edificio para un teatro y su arquitectura forman el contenedor espacial para todo el ámbito de la acción dramática; los múltiples requerimientos de las representaciones teatrales determinan su tipo de construcción. Creo que una purga y renovación del teatro –un teatro que ha perdido su relación emocional íntima con el hombre- cuando se compara con las grandes culturas del pasado- serán posibles solamente por una aclaración de todos los problemas de la puesta en escena en sus aspectos teóricos y prácticos para que poco a poco surja la imagen de nuestra nueva sociedad.*

*¡El teatro es un espejo de la vida! Puede ser la voz de todos, trascendiendo los confinamientos de las clases, simplemente descubriendo la fórmula mágica que tocará el corazón de todos los niveles de la sociedad.*

*Básicamente, la escena surgió de un deseo metafísico y sirve para concretar ideas trascendentales. Su impacto en el corazón del espectador depende del éxito al trasladar una idea a una forma palpable; discurso, sonido y espacio. Por supuesto, el trabajo literario del poeta y el trabajo musical del compositor están fuera del alcance de este escrito, que tratará sólo para clarificar los requerimientos arquitectónicos a medida que surgen de las exigencias espaciales de la producción teatral.*

*El fenómeno de experiencia espacial se desarrolla a partir de la creación de límites finitos en el espacio infinito, el movimiento de cuerpos mecánicos y orgánicos y el juego de luz y sonido en estos confines. La creación de espacio dramático, animado, artístico, presupone el dominio de la estática, la mecánica, la óptica y la acústica.*

*Así formulado, el camino hacia un renacimiento del teatro está claro. Debemos investigar los diversos problemas del espacio, materia, forma, color, luz, movimiento y sonido; desarrollar los sonidos del diálogo, la música y la mecánica; estudiar el desarrollo del diseño escénico, de las figuras escénicas y de la iluminación escénica. Las mismas leyes ópticas, acústicas y mecánicas se emplearán para todos los tipos de artes escénicas y su escala relativa, sea de naturaleza filosófica, entretenimiento, drama o variedades.*

*La obra escénica es esencialmente una empresa colectiva. Más allá de su naturaleza compleja surgieron sus muchos problemas individuales, cada uno representando su propio reino de relevancia artística. El impacto de la obra depende, por lo tanto, de la coordinación por parte del director de las actuaciones individuales de los actores, músicos, bailarines, escenógrafos y técnicos. Para todos ellos una obra literaria o musical es, por así decirlo, un medio para demostrar sus propias habilidades intuitivas; su representación individual no existe per se, sino que asume significado sólo como una empresa común.*

*La multiplicidad o problemas en cualquier producción escénica explica la rareza de un excelente director, un director cuyo talento debe abarcar todas las áreas artísticas. Debe ser un hombre universal. El factor decisivo en cualquier gran*

*representación es su habilidad y talento, incluso contando con los mejores actores y especialistas. Su imaginación sola puede unificar una producción.*

*Yo creo que la tarea del arquitecto del teatro contemporáneo debe ser crear un gran teclado de luz y espacio, para ese director universal. Un edificio que debe ser tan impersonal y variable que no le restrinja en lo más mínimo, sino que responderá a cualquier visión de su imaginación; un edificio flexible capaz de transformarse y abrir la mente simplemente mediante su impacto espacial.*

*¿Cómo puede el arquitecto ayudar a acabar con el estancamiento que ha alcanzado al teatro y dar un nuevo impulso al productor que sufre la ausencia de nuevas ideas en la construcción teatral? La escena es el corazón de un edificio teatral. Su tipología y situación en relación al espectador son decisivas para que la manera de desarrollar la acción afecte a la audiencia por su intensidad pictórica y renovación espacial. Es por esto que debemos empezar la búsqueda de una nueva forma de edificio teatral.*

*Existen en la historia tres formas básicas de escena. La primera y más elemental era la escena circular, la arena de la antigüedad. Así la acción se desarrolla tridimensionalmente y puede ser vista desde todos lados por la audiencia sentada concéntricamente alrededor de este espacio. El actor era aquí expuesto a las masas; él está cautivo unido con ella como gladiador, sacerdote, orador o artista. Hoy conocemos estos teatros tridimensionales sólo en estadios deportivos, corridas de toros y circos. Mientras algunos ejemplos asiáticos conservaron esta forma como un podio para danza o baile en el medio de la multitud que lo rodea, Europa ha cultivado casi exclusivamente el escenario tras un proscenio y cortina.*

*La segunda escena de la antigüedad fue el proscenio griego con una disposición circular de asientos para espectadores rodando un escenario proyectado o proscenio. Una obra no podía ser vista desde todos lados como en la escena arena, sino más bien en una forma de relieve más allá de una escena semicircular de frontal, a derecha e izquierda, pero contra un fondo sólido para las entradas y salidas de los actores. Este fondo –también lugar de aparición de un “deus ex machina”- marca el final de la escena en el espacio libre, desde ahora cada movimiento espacial de la representación, cada paso y gesto del actor estará referido a esta pared fija, a la superficie del fondo de esta especie de escena móvil en relieve, la forma plana que telones de fondo, alas y cortinas han desarrollado posteriormente.*

*Esta pared de fondo de un tipo de escena proscenio en relieve finalmente retrocedió más respecto del espectador, siendo absorbido hasta formar la escena profunda, el peep show que domina el teatro contemporáneo. Una forma espacial básicamente nueva –la tercera y última forma- surgió así. El lugar de la realidad, el mundo del espectador, estaba separada del lugar de la ilusión, por ejemplo el mundo del actor. El espectador mira ahora desde su propio entorno profano, al otro lado de la cortina, a través de una especie de marco de ventana- a modo de apertura más allá de las escenas cambiantes de un mundo de fantasía que revela el*

*telón. La plasticidad de una tercera dimensión está ahora reducida a la planitud de una imagen en una pantalla de enfoque fotográfico, y el espectador ya no está físicamente implicado en las vibraciones y giros de la obra. Incapaz de ir más allá de las candilejas, su participación activa se reduce con la pérdida de presencia espacial incluida en la obra; permanece ahora junto a la representación, no dentro de ella. La separación espacial del mundo del espectador del del actor –sin importar cuanta perfección técnica haya desarrollado- ha limitado desafortunadamente al espectador a experimentar la obra en un nivel solamente intelectual.*

*Así lo hizo el teatro de corte, que domina sin rival hoy, reemplazando gradualmente al teatro antiguo con audiencia participativa. Con los primeros palcos con asientos tapizados, y las galerías, la idea de diferenciación espacial entre escenario y auditorio se trasladó a la disposición de los asientos. La sociedad en sí misma se convirtió en un espectáculo secundario y degradó a la obra escénica a un mero entretenimiento estético. El teatro convencional que siguió al de la corte alteró el proceso simplemente clasificando en función de la riqueza en lugar de por la clase, y el teatro comercial, que mantuvo la escena profunda y disposición de los asientos, gradualmente perdieron todo tipo de compromiso de la gente con él a pesar de su lujosa presentación. El hombre moderno llegó a creer que ni siquiera necesitaba el teatro, de manera que podría ser sustituido por el cine que estaba más próximo a los acontecimientos mundiales.*

*La forma teatral se había vuelto obsoleta y se creía que la escena en sí misma también lo era. El bebé fue arrojado con la colada. El teatro perdió su impacto en cuanto perdió de vista su capacidad original para cautivar y activar a la audiencia empleando medios espaciales; si no puede recuperar esta magia, seguirá perdiendo terreno frente al cine.*

*¿Pero qué tipo de teatro debería buscar un director teatral moderno? Cada tipología es históricamente válida; cada época creó el foro dramático que necesitaba. Debemos reconocer simplemente que el anfiteatro de la antigüedad así como el posterior teatro clásico de Terencio, los dos niveles de la Edad Media así como el isabelino inglés y el típico teatro de corte, tienen todos valores intemporales que pueden ser combinados en una nueva forma espacial para el teatro del futuro. Ninguno de los tres tipos clásicos, circular, relieve o profundo pueden ser suficientes solos; solamente su suma puede dar lugar a los requerimientos espaciales de una producción escénica del futuro que de nuevo ayudará a despertar a las masas mediante el uso de todas las posibilidades realistas y trascendentales inherentes en diálogo, música, baile, deporte y cine, que serán sustentadas de nuevo por su directa relevancia para las fuerzas motivadoras de nuestro tiempo.*

*El teatro del futuro requiere lo siguiente:*

*Emplear todas las técnicas espaciales; unir escena y auditorio; llevar la acción al auditorio, rodeando y penetrando en la audiencia hasta que forme parte y no pueda escapar al control tras la cortina; hacer que el espectador participe en desfiles y manifestaciones; inventando ilusiones espaciales; animar la totalidad del teatro tridimensionalmente, reem-*



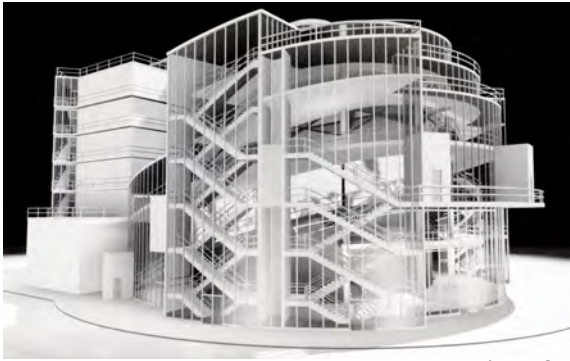


Fig.5.16a.



Fig.5.16b.



Fig.5.17a.

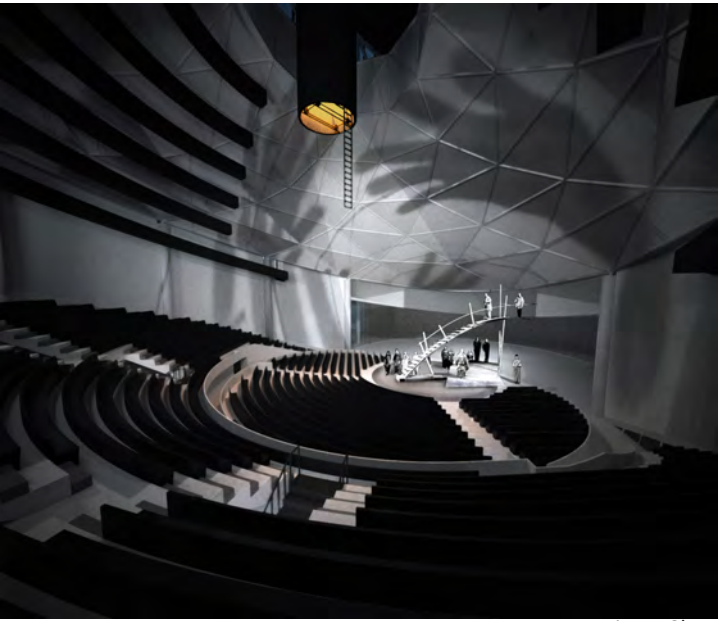


Fig.5.18b.



Fig.5.18a.

Fig.5.16a/b. Modelización virtual del *Teatro Total* de Javier Navarro de Zuñiga y Javier Núñez, para la exposición *Arquitecturas Ausentes del siglo XX*.

Fig.5.17a/18a/19a. Modelización virtual del *Total Theater*, perspectivas desde la parte superior del graderío con las tres configuraciones tipológicas del teatro, 2012.

Fig.5.18b/19b. Modelización de montaje escenográfico en el *Teatro Total* con un la construcción escenográfica de la obra *Der Gute Mensch von Sezuan* de Bertolt Brecht sobre el prosenio y proyecciones de Josef Svoboda en la cúpula y el *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer y proyecciones de Hirschfeld-Mack en la escena central.



Fig.5.19b.



Fig.5.19a.

plazando el aspecto pictórico de la escena profunda convencional; incorporar dispositivos mecánicos y lumínicos que puedan eliminar el teatro completamente oscurecido y transformarlo y adaptarlo a la visión del director; emplear equipamiento de proyección que permitirá al director convertir paredes y techos en pantallas de cine, por ejemplo para construir la escena con luz y de esta forma reducir la escenografía pintada y los accesorios masivos. La suma de todos estos planos de proyección producirá una composición espacial tridimensional. El auditorio en sí mismo –disuelto en un espacio ilusorio mutable- se convierte en un lugar de acción; convertir la escena técnica en un instrumento mecánico de precisión no diferente de una línea de montaje industrial, o un espacio de ferrocarril, un puesto de mando central desde el que controlar todas las funciones de movimiento e iluminación de forma tan simple y flexible como sea posible; dotar a la escena de dispositivos técnicos que requiera para convertirse en un elemento transformable sin la necesidad de un engorroso sistema de carriles.

Una red de pasillos haría posible para el actor cruzar el edificio teatral desde y hacia la escena tanto individualmente como en grupos o procesiones. Esto posteriormente puede ser facilitado por aperturas a ambos lado del escenario.

La visión y la acústica deben ser excelentes en todas partes del teatro. Para ello será necesario acortar la longitud del auditorio de modo que sea como máximo tan grande como la mayor ópera europea sin al mismo tiempo se reduzca la anchura de la sala. Esto tenderá a hacer el teatro circular u oval.

A fin de evitar ángulos agudos de visión, no debería haber más de una balconada, ni partes de la audiencia aisladas en zonas no conectadas.

El teatro debe permitir la entrada y salida rápida a través de pequeños pasillos conectados a las salidas en el perímetro. Escaleras mecánicas y rampas deben ocupar el lugar de las escaleras a la balconada; el guardarropa debería estar combinado en un gran espacio para los intermedios.

¿Y la arquitectura del nuevo teatro? Será una tremenda demostración de todo lo que nuestra época ha creado en técnicas de construcción y nuevos materiales. Acero, vidrio, hormigón y metal serán empleados, armonizados mediante las leyes de proporción, ritmo y el color y estructura de los materiales. En vez de fachadas en estilos prestados y una decoración interior sobreelaborada, deberíamos concentrarnos en la pura relación entre el espacio material y abstracto, en crear un edificio noble para el potencial inherente de la representación. En este sentido, el arquitecto actualmente se convierte en el creador mismo del teatro, así como la forma escénica llamará sucesivamente a nuevos tipos de obras por parte del dramaturgo. Así como el espíritu de la materia toma forma, de manera que el edificio pueda transformar el espíritu y estimular la imaginación espacial del autor.

Nuestra época es muy pobre en ejemplos de determinados avances en el ámbito de la producción teatral. El único intento de revitalizar el teatro profundo convencional estan-

cado, rompiendo la horizontalidad de la misma empezando a reconquistar la tercera dimensión fue realizado por van de Velde con su escena tripartita en Colonia en 1915 (posteriormente desarrollado por Perret en 1925 para el Theater of the Arts and Crafts Exhibition en París) y por Poelzig con su remodelación del Grosses Schauspielhaus de Reinhardt que incluye un proskenio proyectado mucho más allá de la línea de proskenio. Todavía está por venir el momento de los diseños escénicos más audaces como Strnad en Viena, los hermanos Vesnín y Golosov en Rusia, Kiesler y Kastner en los EEUU, Zdenko von Strizic, Traugott Müller en Berlín y yo mismo.

Como ejemplo yo voy a describir más completamente un teatro que yo diseñé y que se aproxima a las demandas básicas de la escena del futuro como yo lo he descrito.

En mi Teatro Total –originalmente concebido para Erwin Piscator- intenté crear un instrumento teatral tan flexible que permitiese a un director aplicar estos tres tipos de escena teatral clásico –circular, proskenio y escena profunda- bajo una cubierta con la ayuda de algunos mecanismos ingeniosos y simples.

La planta baja del teatro es elíptica y su sección una curva parabólica para mantener las demandas de una buena acústica. Los planos del teatro se asemejan a un huevo, cortado en dos a lo largo con una escena profunda tripartita en uno de los fondos.

La combinación de un escenario giratorio con dos carros escénicos escalonados, correspondiente al ancho de la abertura central y capaces de entrar desde los lados, permite un número excepcional de combinaciones. Estos carros escénicos planos pueden ser empleados para fines corales y pueden ser conducidos alrededor de la plataforma en circunferencia. Los asientos, dispuestos en modo de anfiteatro, no están rodeados por palcos y envuelven a modo de pinza el proskenio circular que puede ser, elevada o bajada. Esta escena está al mismo tiempo fuera del centro como un gran espacio giratorio que tiene las primeras filas de espectadores. Un actor puede de este modo descender al auditorio o subir al escenario de muchas maneras. Hay tres pasillos circulares a través y alrededor del teatro, que pueden ser utilizados para demostraciones y procesiones. El primer anillo rodea el escenario proskenio, el segundo la gran plataforma giratoria y el tercero va alrededor de la totalidad del auditorio detrás de las columnas interiores soportando el edificio.

Una transformación completa del teatro tiene lugar, pienso, cuando la gran escena giratoria se gira 180° alrededor de su punto central. El escenario proskenio construido entonces se convierte en un circo en el centro del auditorio, rodeando al espectador por todos lados. Este movimiento puede incluso ser realizado durante una actuación. Los actores pueden entrar en esta arena tanto desde abajo por escaleras o por el pasillo llevando tras la escena profunda –cuando el disco proskenio esté en esta posición- o incluso desde arriba por escaleras o aparatos similares para ser bajados desde el techo. Esto entonces permitirá también acción vertical sobre

la arena.

Este asalto al espectador, desalojándole e inesperadamente desplazándole del centro de la acción a otra ubicación, suspende las expectativas convencionales y le hacen participar activamente en la obra empujándole físicamente a otro contexto espacial.

Al mismo tiempo, el teatro oscuro se transforma en el fondo escénico de la obra. Su cúpula y paredes están bañadas por la luz de películas proyectadas desde cámaras situadas en el centro y el perímetro del espacio. El espectador se sienta bajo un cielo nuboso y estrellado, rodeado por olas del mar o multitudes que avanzan, concentrándose en la acción dramática que tiene lugar en la escena central. ¡La división entre acción y público ha sido superada! Palabra, luz y música ya no tienen un lugar fijo. El director es soberano y dicta los focos de interés de acuerdo con las demandas cambiantes del drama. Cambia el lugar y el espacio de la acción. El público está a su merced, sujeto al dinamismo de su imaginación.

El objetivo de este Teatro Total es abrumar al espectador. Todos los dispositivos técnicos sirven a este objetivo; pero nunca deben convertirse en un fin en sí mismos. Cuanto más simple y más eficiente sean, menos posibilidades habrá para que se escapen de las manos del director creativo. Tiene tan poco sentido luchar contra la mecánica como exagerarla. Los gastos para un mecanismo escénico flexible serían plenamente compensados por la diversidad de propuestas que un edificio tan transformable permitiría: la representación de drama, ópera, cine y danza; música instrumental o coral; eventos deportivos o convenciones.

El Teatro Total es un nuevo tipo de teatro para grandes audiencias. Teatros más pequeños no difieren básicamente, solamente en escala. Las mismas leyes, experiencias y experiencias espaciales se aplican allí.

Pero ¿cómo podemos progresar sin construir nuevos teatros? ¿Dónde están nuestros clientes? Creo que, en primer lugar, el Gobierno debería tomar la iniciativa como patrón de la vida cultural de un pueblo dando un nuevo impulso a un teatro estancado en la actualidad mediante la promoción de un nuevo enfoque a la construcción del teatro. ¡Basta pensar en la brecha que existe entre el teatro comercial contemporáneo y el teatro clásico apoyado por el estado en Grecia!. Ninguna vida nueva puede venir del teatro de organización convencional. ¡Yo propongo el teatro experimental subvencionado por el estado! ¿No podemos encontrar promotores que apoyen la causa del teatro en nuestra sociedad?

<sup>1</sup> GROPIUS, Walter, "Theater design", Ponencia impartida en el Convegno Volta, Roma, 1934. Documento original en inglés conservado en Houghton Library, Harvard College Library, MS Ger 208, Walter Gropius papers.



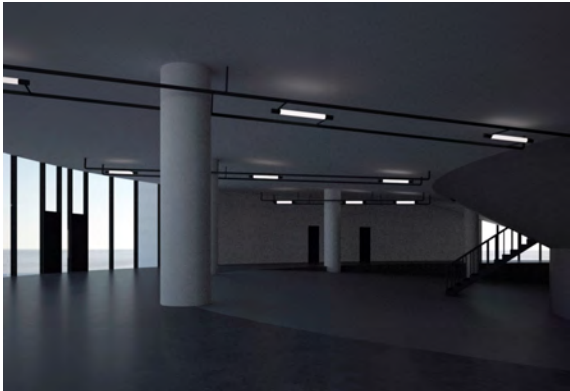


Fig.5.20.



Fig.5.21.

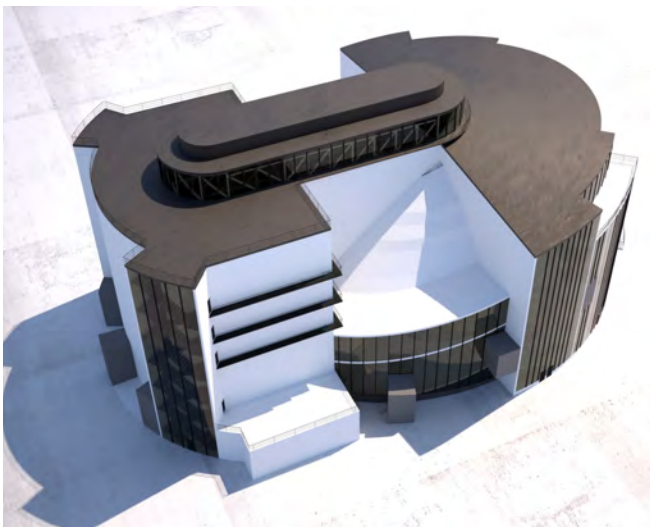


Fig.5.22.

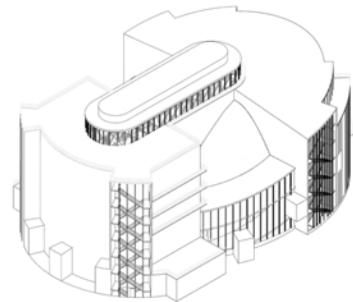
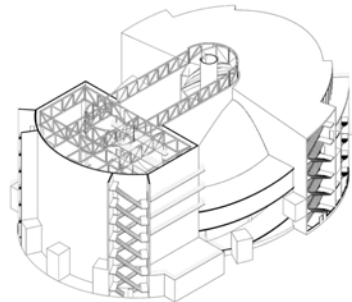
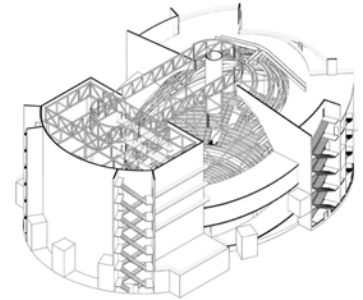
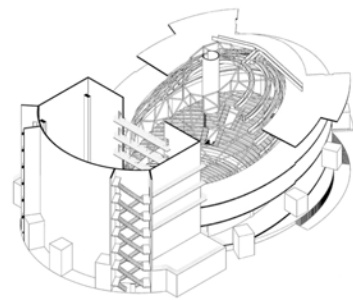
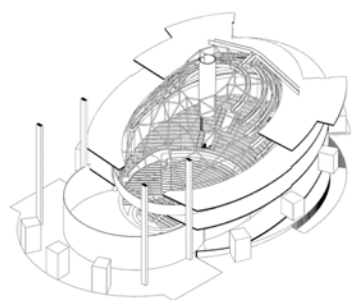
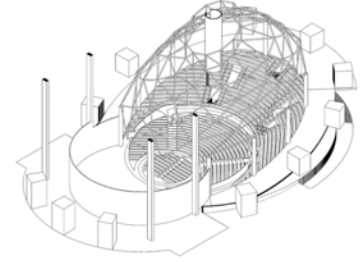
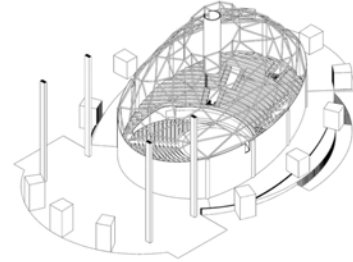
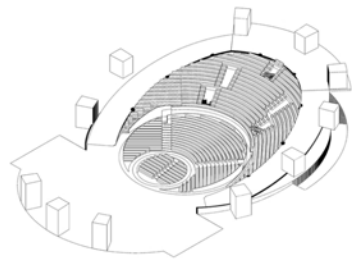


Fig.5.23.

Fig.5.20. Modelización virtual del vestíbulo del teatro, 2012.

Fig.5.21. Modelización virtual del espacio técnico que conecta la caja escénica con el dispositivo central, 2012.

Fig.5.22. Modelización volumétrica del *Teatro Total*, 2012.

Fig.5.23. Axonometría de montaje del *Teatro Total*, 2012.

Fig.5.24/25/26. Modelización virtual del *Teatro Total*, perspectivas desde el interior de la caja escénica con las tres configuraciones del teatro, 2012.

Fig.5.27a/28a/29a. Fotografías del barrio de Kreuzberg en los años veinte.

Fig.5.27b/28b/29b. Fotomontajes del modelo del *Teatro Total* de Walter Gropius sobre fotografías de los años veinte del barrio de Kreuzberg, 2013.

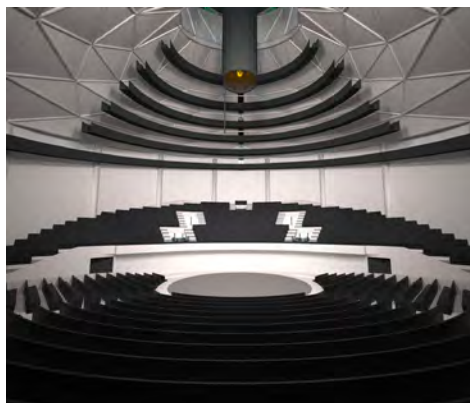


Fig.5.24.



Fig.5.25.



Fig.5.26.





Fig.5.27b.



Fig.5.27a.



Fig.5.28b.



Fig.5.28a.



Fig.5.29b.



Fig.5.29a.



# ***Kinetisch-Konstruktives System***, László Moholy-Nagy, 1922-1928.

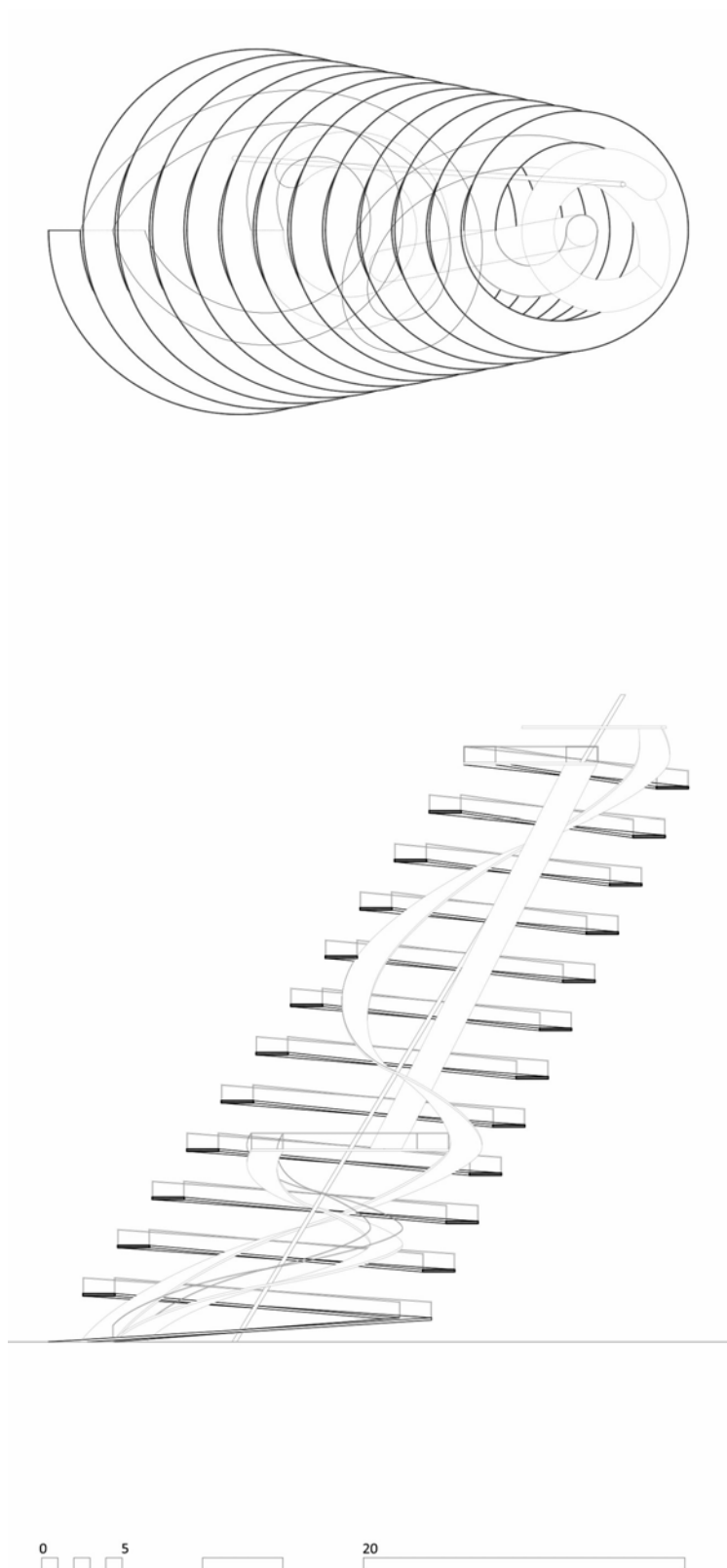


Fig.2.3.07. László Moholy-Nagy e István Sebök, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1922.

Fig.2.3.08. László Moholy-Nagy e István Sebök, *Kinetisch-Konstruktives System*. *Bau mit Bewegungsbahn für Spiel und Beförderung*, 1922-1928.

Fig.5.30. Planimetria del *Kinetisch-Konstruktives System*, 2012.

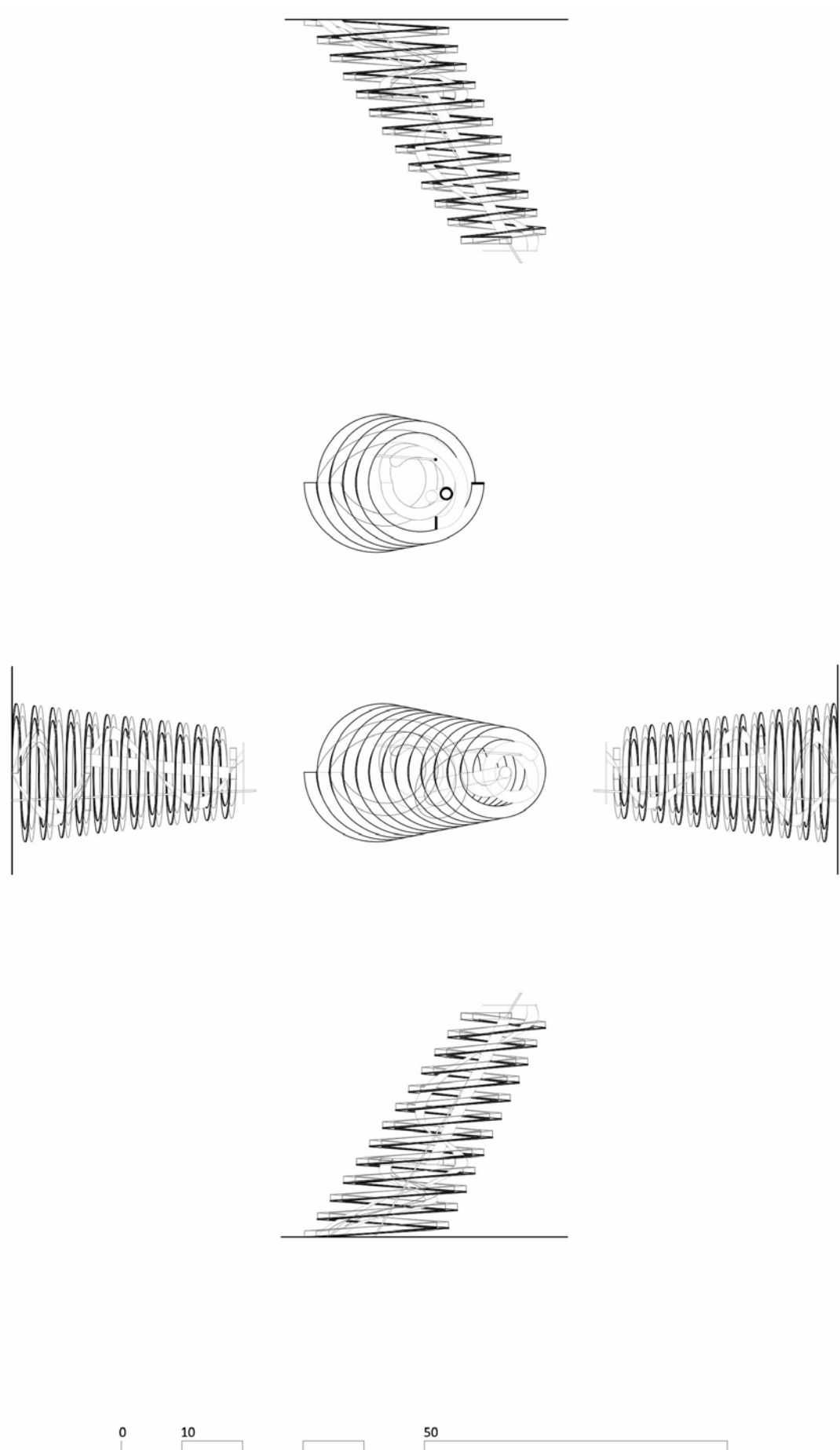


Fig.5.30.

**Sistema de energía dinámico- constructivo<sup>2</sup>**  
László Moholy-Nagy y Alfréd Kemény, 1922

*La construcción vital es la encarnación de la vida y el principio de todo el desarrollo humano y cósmico.*

*Llevándolo al arte de hoy, esto significa la activación del espacio mediante sistemas de energía dinámico-constructivos, como son por ejemplo, la interconstrucción de energías opuestas en el espacio físico y su construcción en el espacio, que a su vez funciona como energía (tensión).*

*La construcción/constructividad como principio organizativo del esfuerzo humano, ha conducido en el arte moderno, desde la tecnología a una forma estática, que ha degenerado en naturalismo tecnológico o simplificaciones formales que vegetan en un confinamiento de horizontales, verticales y diagonales. El mejor ejemplo sería una construcción abierta, excéntrica (centrífuga), que indicase las tensiones de espacio y forma sin resolverlos.*

*Debemos, por lo tanto, reemplazar el principio estático del arte clásico con el principio dinámico de la vida universal. En la práctica: en vez de la construcción material estática (relaciones de material y forma), tenemos que organizar una construcción dinámica (constructividad vital, relaciones de energía), en que el material funciona simplemente como un transportador de energía.*

*Llevado más lejos, la construcción única dinámica lleva al SISTEMA DE ENERGÍA- DINÁMICO-CONSTRUCTIVO, con el que, el espectador, hasta ahora receptor en su contemplación de los trabajos artísticos, sufre una potenciación de sus poderes mayor que nunca y se convierte en un factor activo en el juego de fuerzas.*

*Los problemas de este sistema de energías implican el problema de la escultura colgada y el de el cine entendidos como movimiento espacial proyectado. Los proyectos iniciales para un sistema de energía dinámico-constructivo están limitados a dispositivos experimentales y demostrativos que permitan probar las conexiones entre materia, energía y espacio. A continuación vendrá el uso de los resultados experimentales para la creación de trabajos artísticos con mayor libertad de movimiento (libres de movimiento mecánico y técnico).*

**Sistema Constructivo Cinético. Estructura con cintas transportadoras para actuación y transporte<sup>1</sup>**  
László Moholy-Nagy, 1922-1928

*La estructura comprende un camino exterior ascendente en forma de espiral, destinado al público en general y por lo tanto protegido por un pasamanos. En vez de escalones, tiene forma de rampa. El camino termina arriba en una plataforma semicircular que tiene salida a una caja de ascensor. La parte superior de la plataforma está articulada, mientras que la parte inferior termina en una plataforma horizontal que permite al público salir por una escalera descendente. La plataforma horizontal en forma de anillo se desliza hacia abajo con respecto al ascensor y por medio del giro total de la estructura. Su campo de acción es la espiral interior. Paralelamente al camino exterior hay otra espiral, que tiene la máxima pendiente posible, para uso de los visitantes más atléticos. A diferencia del camino exterior, ésta no tiene pasamanos.*

*Sobre la plataforma superior destinada al público hay un plano horizontal en forma de tres cuartos de anillo, donde termina “el camino de los atletas”, y que se comunica con una barra vertical paralela al ascensor. Esta barra, por medio de un dispositivo flexible, puede moverse a cualquier punto de la superficie superior en forma de anillo, y también puede ser desplazada a cualquier punto del piso inferior de la estructura.*

*Las figuras indican la escala, y las flechas la dirección de movimiento.*



Fig.2.3.07.

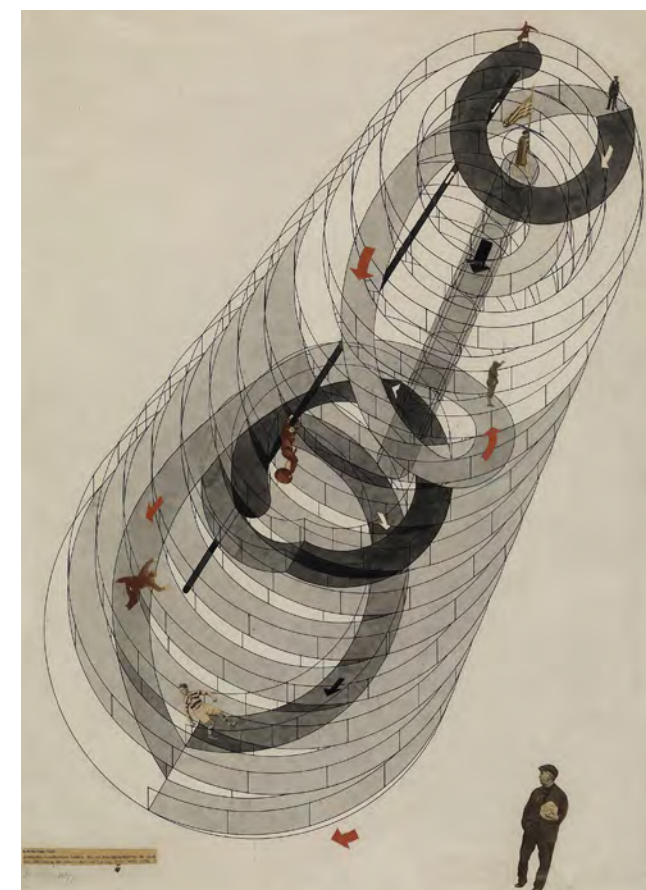


Fig.2.3.08

<sup>1</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Kinetisches konstruktives System. Bau mit Bewegungsbahn für Spiel und Beförderung”, en MOHOLY-NAGY, László, *Von Material zu Architektur*, Múnich: Albert Langen Verlag, 1929, p. 205. Versión traducida en castellano Moholy-Nagy, László, “Esquema constructivo del sistema constructivista dinámico” en MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión y Reseña de un Artista*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972, p. 113.

<sup>2</sup> MOHOLY-NAGY, László y KEMÉNY, Alfréd, “Dynamisch-konstruktives Kraftsystem”, *Der Sturm*. Berlín: 1922. Versión traducida al inglés en KOSTELANETZ, Richard, *Moholy-Nagy*, Nueva York: Praeger Publisher, 1970, p. 29.





Fig.2.1.08.

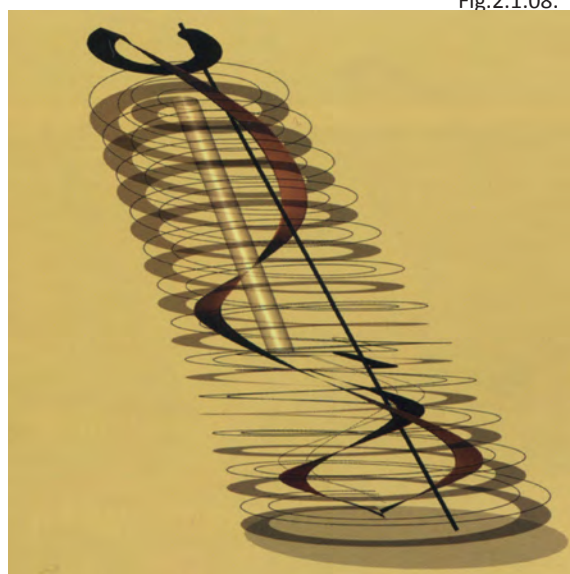


Fig.5.31.

Fig.2.1.08. László Moholy-Nagy, *Nickel Konstruktion*, 1921.

Fig.5.31. Peter Yeadon, *Kinetic Re-Constructive System*, 2005.

Fig.5.32. Axonometría de montaje del *Kinetisch-Konstruktives System*. *Bau mit Bewegungsbahn für Spiel und Beförderung*, 2012.

Fig.5.33. Axonometrías seccionadas de los tres modelos considerados atendiendo a la descripción de *Von Material zu Architektur*. La primera con plataforma anular en torno al cilindro del ascensor que recorre el centro de la pieza; la segunda siguiendo la axo-nometría caballera de Moholy-Nagy y Sebök y la tercera con una plataforma anular de mayor dimensión.

Fig.5.34/35/36/37. Modelización virtual, *Kinetisch-Konstruktives System*, 2012.

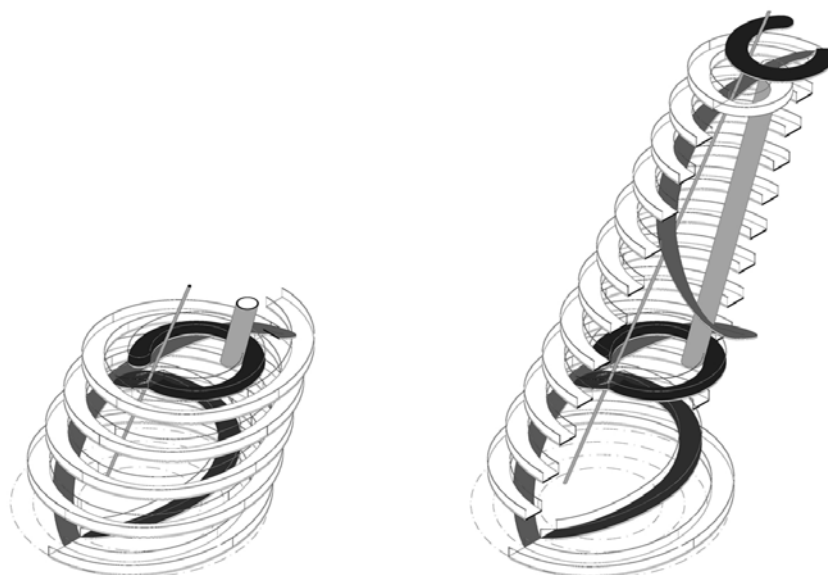


Fig.5.32.

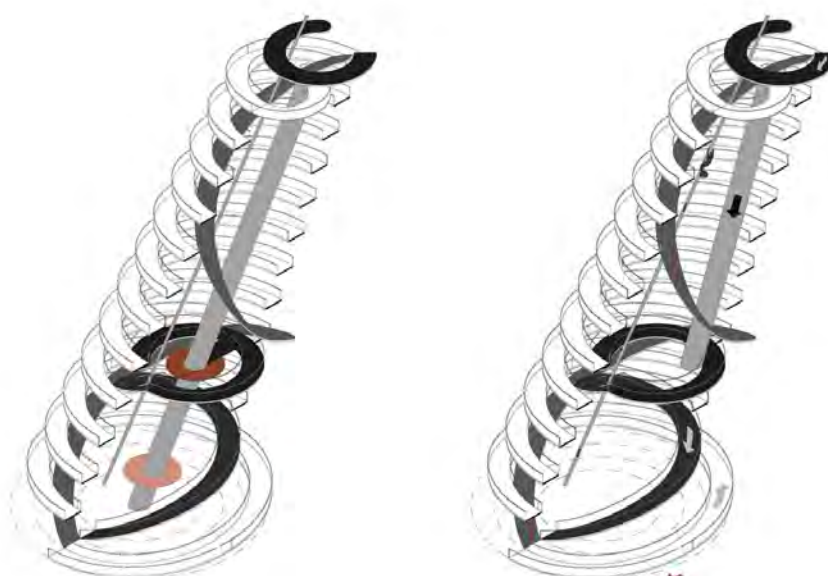


Fig.5.33.





Fig.5.34.



Fig.5.35.

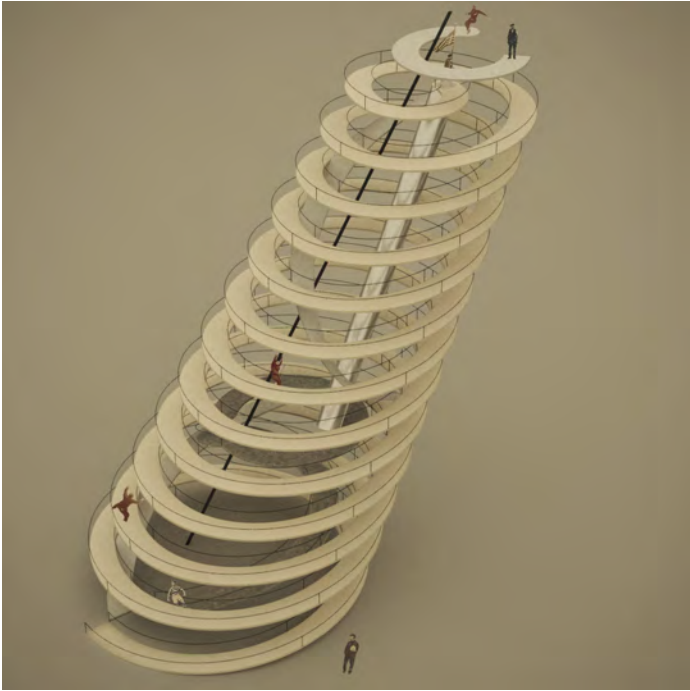


Fig.5.36.

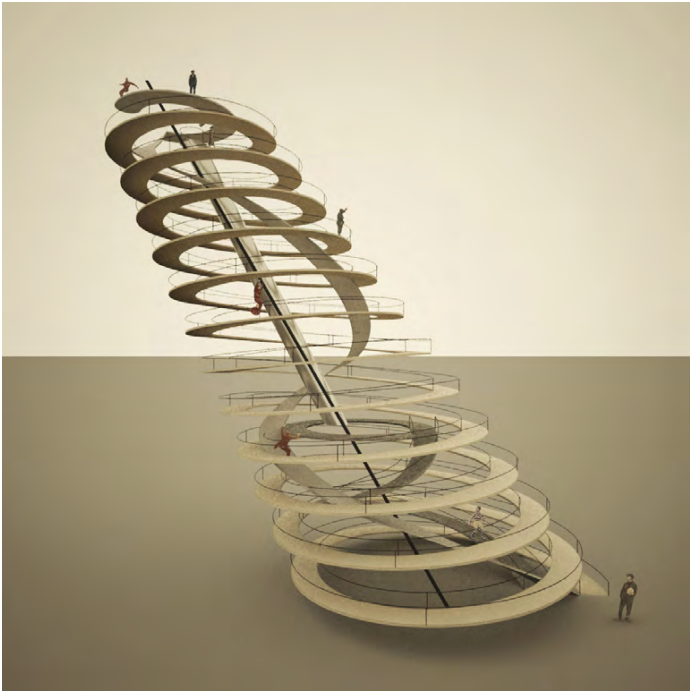


Fig.5.37.



**Teatro Meyerhold**, Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, 1930-1933, Moscú.

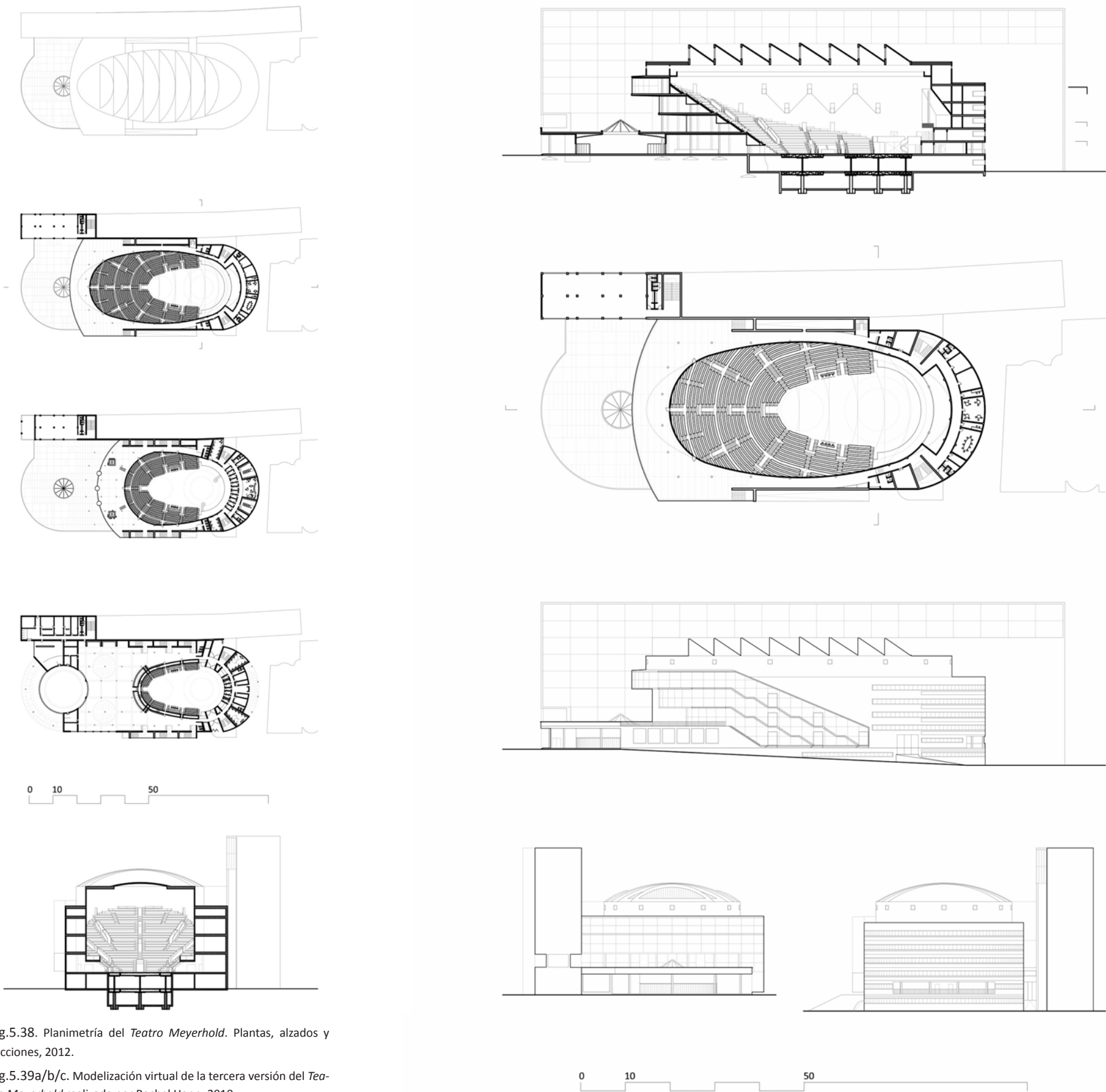


Fig.5.38. Planimetría del Teatro Meyerhold. Plantas, alzados y secciones, 2012.

Fig.5.39a/b/c. Modelización virtual de la tercera versión del Teatro Meyerhold realizada por Rachel Hann, 2010.

Fig.5.38.

## UN PROYECTO INCONCLUSO<sup>1</sup>

Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov

Meyerhold, obligado a representar sus obra en un edificio teatral a la italiana convencional, estaba desesperado por la estructura que esto imponía a la ilusión escénica: a un lado del proscenio los espectadores, al otro los actores.

Meyerhold que no empleaba decorados pintados suspendidos, ni telones de fondo, ni bambalinas eliminó también el telón. El foso de orquesta que separaba físicamente al público de los intérpretes, le molestaba. La óptica frontal le parecía “agotada”, porque no permite al espectador percibir la composición de la acción escénica en profundidad. Las 1200 localidades de su teatro de Moscú, el antiguo teatro de ópera Sohn, no eran suficientes para sus aspiraciones, se sentía oprimido en esta caja cerrada. Para ejecutar sus proyectos, necesitaba un edificio espacioso de nueva concepción.

Artistas y constructores, habíamos ayudado a Meyerhold a realizar algunas de sus puestas en escena. Sus concepciones nos resultaban familiares cuando nos encargó la elaboración de su proyecto de un nuevo edificio teatral, proyecto que se reproduce todavía a día de hoy, tras cuarenta años, en las revistas y las obras sobre arquitectura, en la U.R.S.S. y en el extranjero.

Es una lástima no poder reconstruir nuestras interminables y apasionadas discusiones sobre las exigencias del director y las posibilidades arquitectónicas, sobre las necesidades del teatro y los medios existentes. Nuevas perspectivas se abrían ante nosotros. Revisamos las funciones del arte y el lugar asignado al director teatral; hablamos del rol del teatro, de la historia de la arquitectura, de Shakespeare y del coro griego, del anfiteatro romano y de las óperas wagnerianas, de Mayakovski, de Le Corbusier, de Tatlin, de van de Velde, nos preocupamos de la geometría descriptiva y de la mecánica, de las grúas y los automóviles, resumiendo, de todo aquello que se relacionaba con el nuevo teatro que Meyerhold nos pedía a los arquitectos. ¿De qué forma dispondrá el director teatral la acción? ¿Cómo dispondrá a los actores: ante el espectador, en torno a él o será el él que hará el que se pondrá en movimiento? (...)

Los cimientos mismos del teatro están en cuestión. ¿Cómo se organizará la acción teatral? ¿Seguirá siendo plana, frontal? ¿Se extenderá a toda la sala, invadirá la estructura espacial? ¿Mantendrá el marco escénico que reduce el espacio escénico, creando una acción en dos dimensiones? Finalmente, ¿encontraremos un procedimiento susceptible de acercar al espectador y al actor? ¿Cómo vemos mejor al actor: viendo únicamente la cara o con la existencia de otros puntos de vista ventajosos: desde un lado, desde lo alto, desde detrás? ¿Cómo favorecer la acción del actor ante la apertura oscura del marco proscenio tradicional? ¿Trabajamos en la unidireccionalidad de la sala y protegida por tres lados? ¿O bien lo conservará distante, en un fondo de apoyo? ¿Cómo crear un enlace entre el actor y el lugar de la acción? ¿El actor espera en su camerino, “a miles de kilómetros” del espacio escénico, y corren a la escena justo

en el momento de empezar a representar “su rol” soltando su primera réplica? ¿No sería preferible situarle en las inmediaciones del escenario para permitirle entrar en acción fácilmente, con naturaleza? ¿La sala no debería tener una iluminación diurna? Esto permitiría repetir la luz natural en todos los talleres “de producción”. ¿Esta iluminación diurna no podría ser utilizada para ciertos espectáculos?

Estas cuestiones no se formularon con anticipación y no nos aportaron respuestas fáciles. Por ello no se precisaron de manera inmediata los principios del nuevo teatro, que serían: unidad de la sala y la escena; espectadores rodeando la acción por tres lados; acción escénica en profundidad, percibidos en una perspectiva axonométrica, lateral y en altura, por así decirlo, en un plano tridimensional; ausencia de telón, de rampa y de foso de orquesta que dividan el espacio; iluminación de la sala a la luz del día; relación inmediata entre actores y espacio escénico.

Para lograr estos objetivos, haría falta demoler el antiguo teatro Sohn, pero en ese momento, sólo era posible una reconstrucción parcial, y, desgraciadamente estábamos obligados a mantener los muros exteriores. Este marco rígido pesa en el rediseño de la arquitectura.

Antes de haber derribado completamente la disposición antigua, el arco escénico y los balcones y organizar así la unidad del espacio escénico y de la sala, nosotros atacamos la disposición del espacio escénico. Desde tres lados, los espacios destinados a miles de espectadores abrazan este espacio escénico, alargado en forma de huevo, situado fuera del eje central y se introduce prominentemente en la sala. Así los espectadores pueden percibir la totalidad de la acción escénica compuesta en profundidad. Todavía faltaba asegurar las mejores condiciones para esta percepción desde arriba, por así decirlo percepción de toda la variedad tridimensional de la acción escénica.

Hemos dicho que era preferible poder ver al actor y al conjunto de la acción a la vez desde lo alto y de lado, desde una perspectiva axonométrica. Regresamos así a los balcones y galerías del viejo tipo de teatro. Sin embargo nos parece que la mejor distribución de los asientos se obtendrá mediante la construcción de un anfiteatro cuyo graderío se elevarán con una pendiente escarpada, porque sólo el anfiteatro (griego, romano, paladiano o wagneriano) ofrece las mejores condiciones de visibilidad y la percepción amplia y total del espectáculo. Así, más espectadores que los que ocupan los asientos delanteros, impiden que los otros puedan ver y, lo que es más importante, este teatro sin alineaciones de rangos de orquesta ni palcos de platea para los privilegiados, ni galerías superiores, se presenta como un edificio realmente nuevo y democrático, destinado a las masas. Esto por la parte del público. Pero también hay que prestar mayor atención a la parte del edificio reservada a los actores.

Ellos, o mejor sus camerinos y espacios donde ellos esperan el momento de entrar en escena, deben estar próximos a la escena. Meyerhold dio a esto una gran importancia. El actor no debe bajar sin aliento del quinto piso para entrar

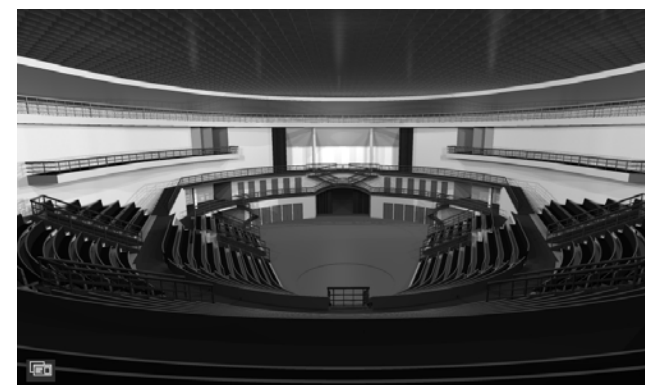


Fig.5.39.a

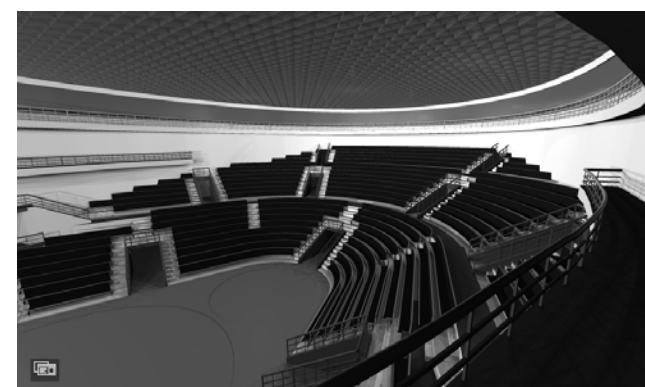


Fig.5.39.b



Fig.5.39.c





Fig.5.40.

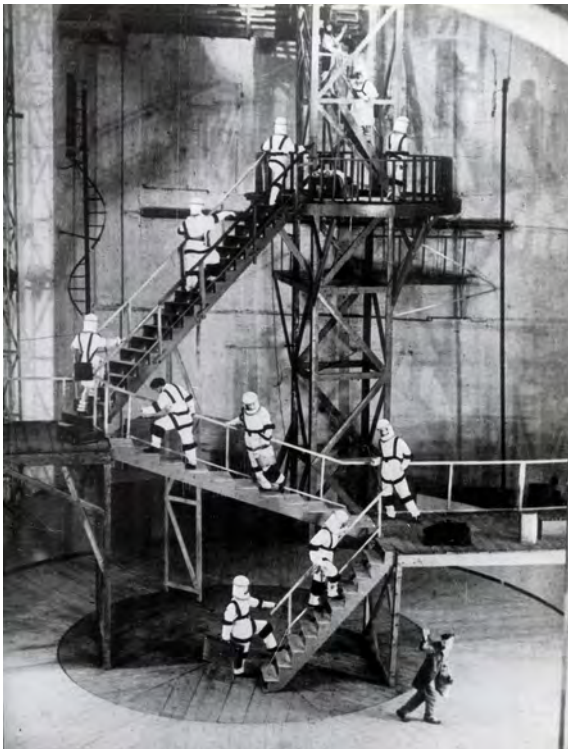


Fig.3.2.22.

Fig.3.2.22. *La Casa de Baños*, Sexto Acto: “La máquina del tiempo está lista para partir”, 1930.

Fig.5.40. Modelización de una hipótesis de montaje de la *Casa de Baños* en el *Teatro Meyerhold*, perspectiva desde el graderío, 2013.

Fig.5.41a/b. Modelización virtual de la tercera versión del *Teatro Meyerhold*, perspectiva desde el graderío, 2012.

Fig.5.42a/b. Modelización virtual de la tercera versión del *Teatro Meyerhold*, perspectiva lateral desde el graderío, 2012.

Fig.5.43a/b. Modelización virtual de la tercera versión del *Teatro Meyerhold*, perspectiva desde la escena, 2012.

Fig.5.44. Perspectiva desde el acceso.



Fig.5.41.a



Fig.5.41.b



Fig.5.42.a



Fig.5.42.b



Fig.5.43.a

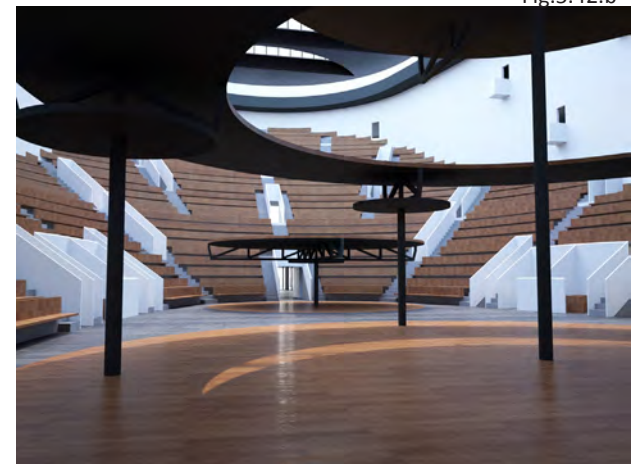


Fig.5.43.b



en escena sin saber teóricamente lo que había pasado antes de su entrada. Meyerhold incluso pensó que un actor que no estaba involucrado en este episodio, tuvo que esperar el momento de su entrada sobre la escena escondido al fondo, fuera de atención de la luz de los proyectores, viviendo ya en armonía con el ritmo y el dinamismo del espectáculo; estaba a dos pasos de encontrarse en el centro de la acción, el actor podía concentrarse, mientras que sigue la representación. Va a acceder a estos camerinos por detrás a través de un pasillo semicircular que los bordea. (...) Nosotros introdujimos este medio anillo en la renovación arquitectónica formando el fondo de la escena donde se abren las puertas que dan directamente a los camerinos de los artistas principales. (...)

La orquesta, en el curso de una serie de experiencias, fue situada en un espacio ubicado sobre los camerinos de los artistas, en el muro de fondo. Podría estar a la vista del público o camuflado.

El rol de la mecanización sigue siendo importante, pero las telas y los decorados suspendidos fueron rechazados. El espacio escénico compuesto de dos escenarios giratorios situados en un eje longitudinal, que determinan la forma. Nosotros proyectamos también una mecanización “superior”. A este efecto, propusimos suspender en diagonal un dispositivo gracias al que los escenarios podrían ser transportados a diversos puntos de la sala y situados a diferentes niveles. Las posibilidades de cambio de los elementos de decorado y de utilización de la totalidad del espacio de la sala se enriquecerían. A la finalización de un acto, los proyectores descolgados y los escenarios circulares descienden en un doble sótano de 14 metros de profundidad. Allí, se descargan los decorados (entonces les llamábamos “construcciones”) y se les sube a su lugar. Es en estos sótanos donde situamos también los decorados, de manera que los cambios se hacen sin ruido y rápidamente.

Finalmente, y quizás sea lo más interesante, nos propusimos, en los entreactos, abandonar los escenarios para el público. En lugar de salidas hacia el vestíbulo, podrían, descender las gradas del anfiteatro, invadir la gran área de representación, libre de decorados. Esto sería para ellos una sensación nueva de la unidad del espacio teatral, mientras representan, para aquellos que han permanecido en sus asientos, un cuadro animado, colorido, imprevisto.

En algunas de sus antiguas puestas en escena, Meyerhold hizo atravesar la sala por coches que se suben a la escena. Había que asegurar en el nuevo edificio teatral esta relación entre el escenario y el exterior, relación que Meyerhold consideraba como necesaria orgánicamente. A pesar de la falta de espacio, llegamos a disponer en nuestro proyecto este pasaje transversal. Ésta es una de las nuevas características del nuevo teatro, que fue recogida en otros proyectos. (...)

Nosotros hablamos mucho de espectáculos a cielo abierto. Meyerhold deseaba vivamente un techo corredizo. Esto habría podido dar lugar a efectos interesantes en verano, la noche. Podríamos, por supuesto, realizar esta cubierta actualmente pero, en 1930, esto nos pareció imposible,

aunque el entusiasta ingeniero Artiouchkov afirmaba que podría hacerse. Al menos pudimos asegurar en la sala la luz diurna gracias a la cristalera mate que reemplazó la cubierta. Los proyectores deberían estar situados tras esta vidriera. (...)

En aquellos años, en torno a 1930, habíamos elaborado tres proyectos desarrollando cada vez más nuestras ideas.

La primera variante (1930-31) conserva una gran parte del antiguo teatro: el vestíbulo, el foyer, las escaleras e incluso la pequeña sala que se encuentra detrás de la grande. La reconstrucción radical afecta sólo a la escena y a la vieja sala. Aquí, demoliendo todo y construyendo una nueva sala, representado en el conjunto un cuadrilátero con los ángulos redondeados: el anfiteatro consta de dos ángulos y el espacio escénico se adosa a un muro ligeramente cóncavo. Los dos escenarios giratorios tenían un mismo diámetro.

La segunda variante (1931-32) fue más radical. El edificio, enteramente nuevo, no tenía en cuenta las formas del antiguo. Se previeron 2000 asientos. La elipse pronunciadamente alargada incorpora el espacio escénico; este tiene dos escenas circulares de diámetros muy diferentes. Estas escenas podían ser claramente delimitadas por medio de la iluminación o ser situadas a niveles diferentes. Podríamos todavía situarlas sobre un mismo plano, la acción se desarrollaba entonces sobre una única y amplia plataforma. Para poder montar los antiguos espectáculos contruidos en función de una caja escénica poco profunda y de una sala con orquesta, proyectamos una transformación: la pequeña escena circular podría ser escamoteada dando lugar a varias filas de asientos móviles.

La tercera variante, final (1932-33) fue la más realista. Los muros exteriores se mantienen, el interior se utiliza al máximo. La elipse es menos alargada, de manera que los espectadores se encuentran más próximos a la escena. La sala contaba con 1600 asientos. Esta variante fue construida en hormigón armado y en ladrillo. Pero más tarde la construcción del teatro fue detenida y, sin que nosotros tomásemos parte, procedieron a finalizar la sala. Se convirtió en la sala de conciertos Chaikovski. Eliminados, no tuvimos más voz en el asunto. (...)

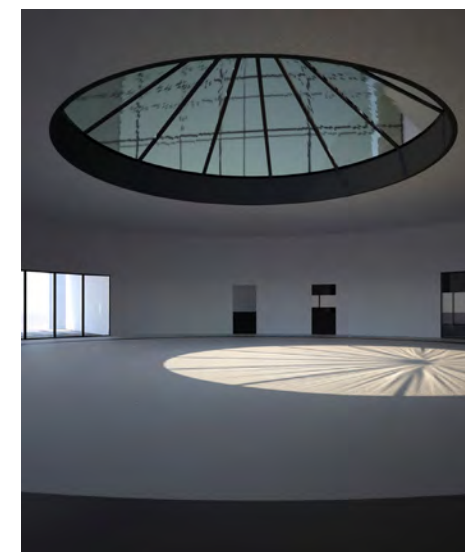


Fig.5.44.

<sup>1</sup> Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtangov, “Un proyecto inconcluso”, Moscú, 1967, reproducida íntegramente en GOURFINKEL, Nina, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, op. cit., pp. 350-359.



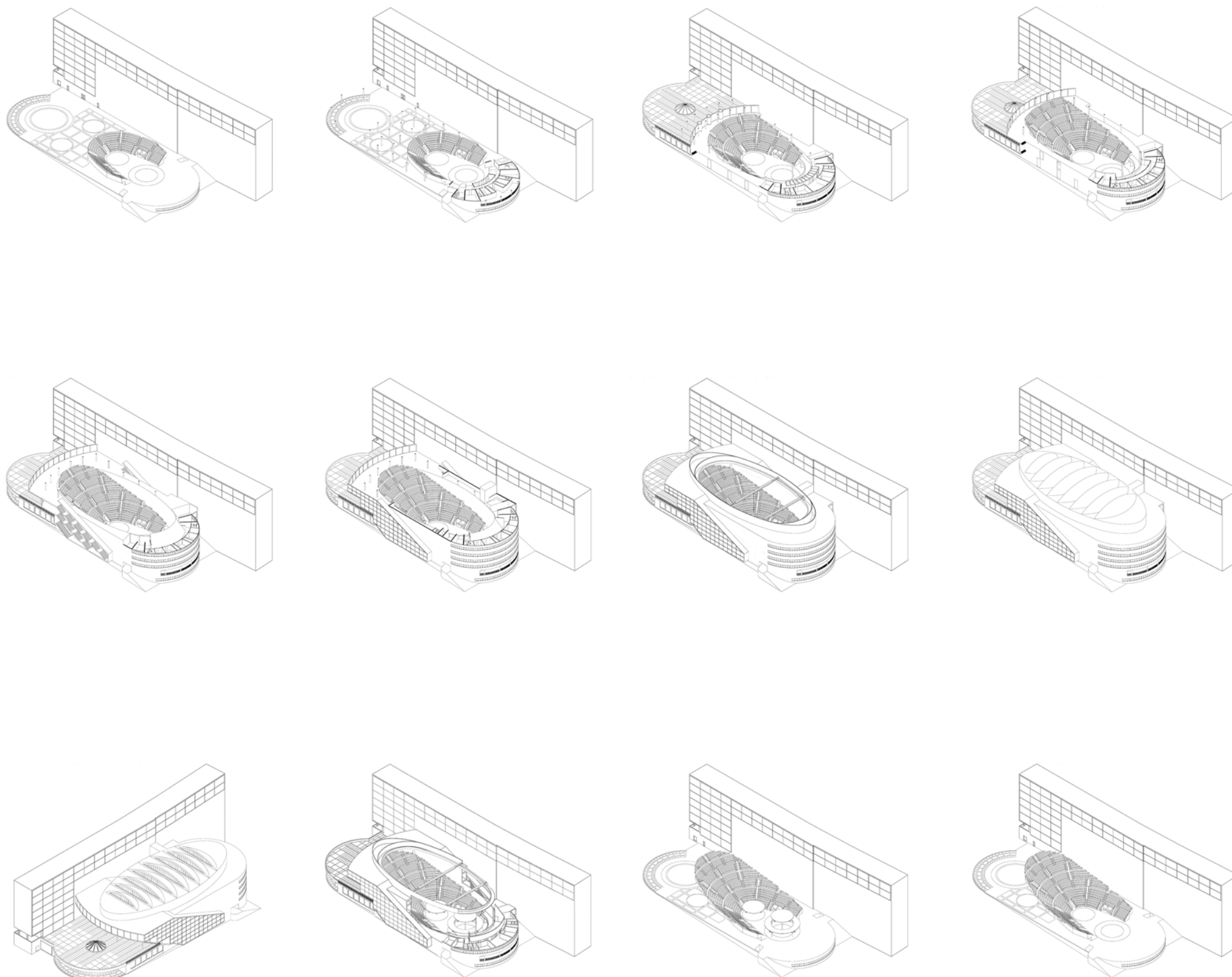


Fig.5.45. Axonometría de montaje del *Teatro Meyerhold*, 2012.

Fig.5.46/47/48. Fotomontajes de la tercera versión del *Teatro Meyerhold*, sobre fotografías de Serguéi Larénkov en las que se fusiona la situación actual de las avenidas de Moscú con otras de los años treinta y cuarenta, 2013.

Fig.5.49. Fotomontaje de la tercera versión del *Teatro Meyerhold*, sobre una imagen actual, 2013.

Fig.5.45.



Fig.5.46.



Fig.5.49.



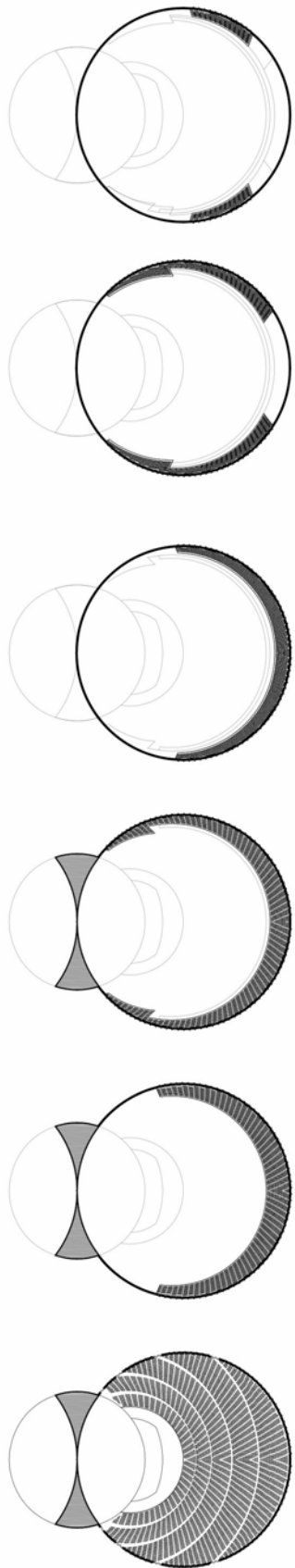
Fig.5.47.



Fig.5.48.



## *Teatro di Massa*, Gaetano Ciocca, 1934.

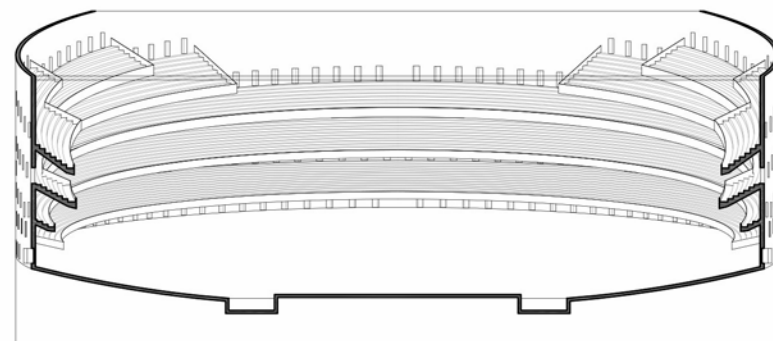
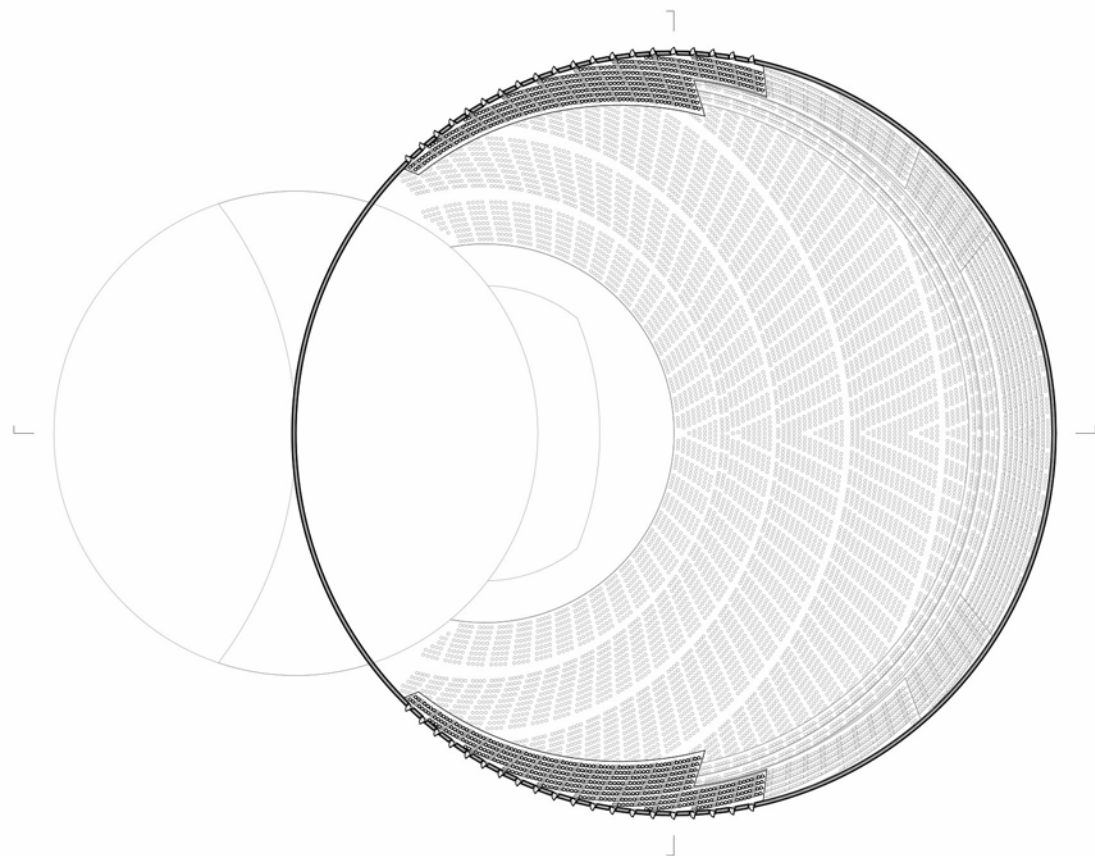
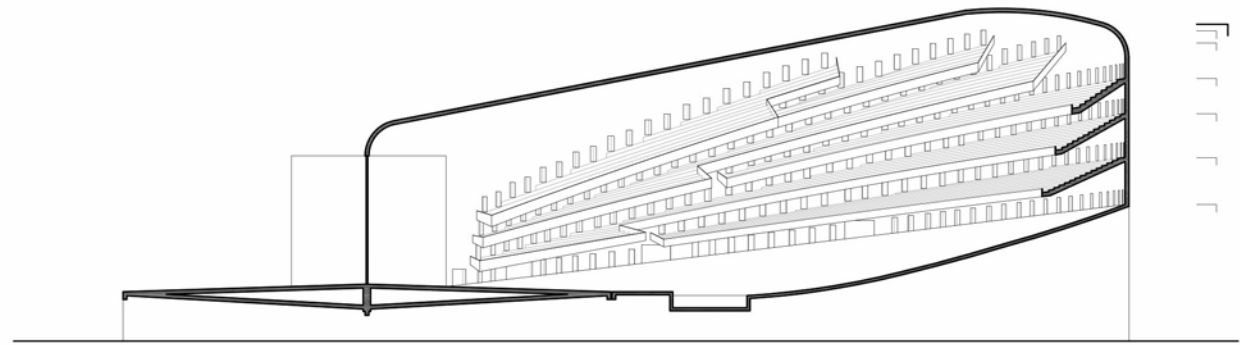


0 50 100

Fig.4.4.20. Trazado del “angolo caratteristico di declinazione” sobre la planta de la platea del *Teatro di Massa*.

Fig.4.4.22. Trazado del “angolo caratteristico di ascensione” sobre la sección del *Teatro di Massa*.

Fig.5.50. Planimetría del *Teatro di Massa*. Planta, alzados y secciones, 2012.



0 10 50

Fig.5.50.

## La técnica del Teatro de Masas<sup>1</sup> Gaetano Ciocca, 1934

*El teatro de masas es el que da al máximo número de espectadores la posibilidad de gozar del mejor espectáculo con el mínimo gasto. Se debe entender como mejor espectáculo no aquel donde la escena es más espléndida y los vestidos de las actrices más lujosos y las voces de los cantantes más preciosas, sino aquel más propicio para la elevación espiritual e intelectual del pueblo. (...)*

*El teatro enorme precisa una escena enorme. La capacidad escénica para atraer la atención de la multitud, activar la imaginación, levantar pasiones, no se concilia con la estrechez de la escena.*

### EL PROBLEMA GEOMÉTRICO

*La técnica del teatro de masas tiene ante sí un problema geométrico de máximos y mínimos. Máximo de capacidad, de comodidad, de posibilidades representativas, mínimo de costes. (...)*

*Las funciones principales del teatro, de las cuales se buscarán los valores máximos, son cuatro. La primera es la visibilidad. La segunda es la acústica. La tercera es la capacidad referente al volumen y por consiguiente al coste. La cuarta es la rapidez de evacuación. (...)*

*Yo me propongo ilustrar aquí un método estrictamente geométrico para resolver, a través de una única norma simple y clara, todos los problemas que implican la construcción de un teatro de masas. Encontrar un método no significa encontrar el método. Encontraremos otro mejor mañana. El camino está siempre abierto. (...)*

### LA FORMA DEL TEATRO DI MASA

*Para representar eficazmente un método geométrico, es necesario aplicarlo a una forma. (...) En el teatro de masas que imaginamos en Quadrante, el diámetro de la sala circular en el que estaba contenida la platea y la escena, era de cien metros. De un cálculo máximo, resultaba una capacidad de 20.040 asientos. En este estudio de mayor detalle, el diámetro de la sala se mantiene con cien metros, pero la disposición de la escena, todavía contenida en la sala, varía. (...) La escena no es móvil paralelamente a sí misma como en el estudio previo, sino que es giratoria en torno a un punto del perímetro de la sala circular. Su diámetro es de sesenta y cuatro metros y por esto la escena se avanza treinta y dos metros en la sala. Sobre la misma plataforma giratoria encontramos dos escenas iguales y diametralmente opuestas, de manera que, mientras una escena está en acción en el interior de la sala, la otra está en preparación en fuera de ella. Con media rotación de la plataforma, en pocos segundos, se obtiene un cambio de escena. El proscenio fijo tiene una profundidad de ocho metros y se interna diez metros hacia el centro de la sala. La orquesta tiene una profundidad de diez metros y alcanza el centro de la sala. (...)*

### LA VISIBILIDAD

*La visibilidad, es decir, la posibilidad de dar a todos los espectadores de ver directamente y estando sentados el espectáculo desde cualquier punto y lo más próximo que sea posible, es el requisito fundamental del teatro. Todos los otros están subordinados a la visibilidad, como más adelante se mostrará claramente. La visibilidad se estudia de manera separada en el plano vertical y en el plano horizontal. (...)*

*En el Teatro de Masas, todos se sientan del mismo modo y la distancia entre asientos es constante. Resulta que la inclinación de los corredores respecto de la visual debe ser constante para toda la sala. Doy a este valor constante el nombre de angolo caratteristico di declinazione. (...)*

*Es notable que el hecho de que la ley matemática que gobierna el trazado de los corredores es la misma que gobierna el trazado del perfil de la platea. La curva del corredor es la espiral estudiada por René Descartes, trazada en un plano horizontal en lugar de en un plano vertical, según la relación de proporciones que depende del ángulo de inclinación en lugar del ángulo de ascensión.*

*La unidad del método que estábamos buscando está ante nosotros, clara y luminosa. Sólo tenemos que calcular dos números, la inclinación y la ascensión, para dar forma concreta a las leyes geométricas que regulan el teatro de masas.*

### LA ACÚSTICA

*Yo tengo sobre la acústica ideas extremadamente simples. (...) En el Teatro de Masas aislado acústicamente la audición perfecta está asegurada incluso para los espectadores más alejados de manera que las ondas sonoras no encuentran obstáculos entre la fuente de emisión y el oído. Tal y como parece, es cierto que el sonido se amortigua fuertemente por los obstáculos interpuestos en la percepción directa. La onda sonora, encontrando un obstáculo, en parte se refleja, en parte se distorsiona, todo ello a expensas de la intensidad del sonido. (...) Sucede que la geometría, nos enseña las reglas para la visibilidad directa de cada punto del teatro, nos enseña implícitamente a resolver el problema acústico.*

### LA EVACUACIÓN DEL TEATRO

*Los corredores en espiral que la geometría aquí nos ha enseñado a trazar son ya los corredores de evacuación. Su conformación es una invitación natural para evacuar. Los corredores anulares son como colectores del flujo de los corredores en espiral. No hay intersecciones, cuellos de botella, cambios repentinos de dirección, bordes afilados. En la cabecera de cada corredor principal y secundario hay una apertura. Ocho huecos grandes para los corredores anulares, 420 puertas para los corredores menores. Las aperturas de las diversas plateas no son, como sabíamos, todas al mismo nivel, descienden del centro a los lados. (...) Podríamos aplicar al movimiento de los espectadores que evacúan*

*las leyes del movimiento de fluidos en las tuberías y llevar a mantener en todos los corredores una velocidad constante de flujo de salida. Así, sabiendo por experiencia cual es la máxima velocidad de la multitud en el corredor, llegaremos al mínimo absoluto de tiempo de salida del teatro.*

### EL FUTURO DEL TEATRO

*Hay mucho escepticismo en circulación sobre la posibilidad práctica de construir un teatro para veinte mil espectadores. Yo me congratulo de haber demostrado que el escepticismo es infundado. El teatro de masa no presenta ninguna dificultad constructiva. La fábrica circular es la más fácil y económica. No sólo da al mismo volumen el máximo de capacidad, sino también el máximo de resistencia con igual espesor. (...) Ya en la Grecia antigua, el teatro se elevó a funciones colectivas. Nace ahora el primer teatro para veinte mil. El teatro de masas es el teatro griego que resurge. Resurge para una humanidad nueva. (...) El nuevo teatro será el teatro del optimismo y de la iniciativa.*

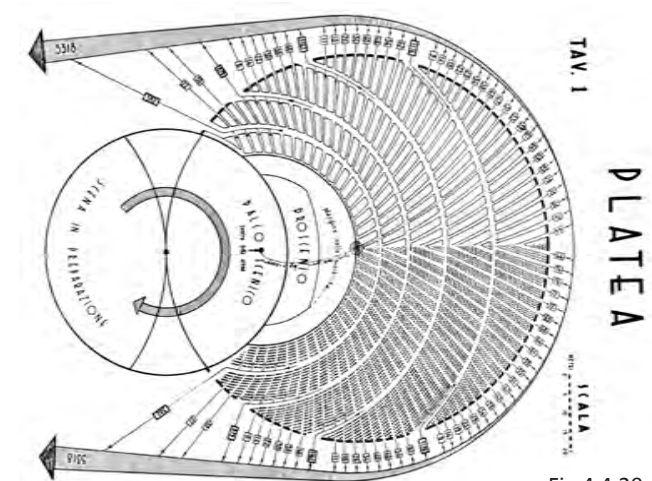


Fig.4.4.20.

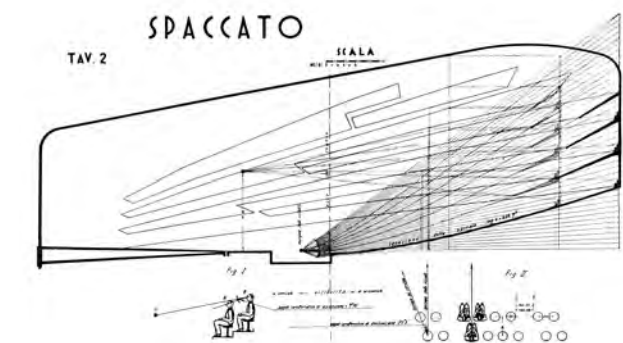


Fig.4.4.22

<sup>1</sup> CIOCCA, Gaetano, "La Tecnica del Teatro di Massa", en PIRANDELLO, Luigi et al., *Convegno di Lettere. Tema: Il Teatro Drammatico*, op. cit., pp. 177-190.



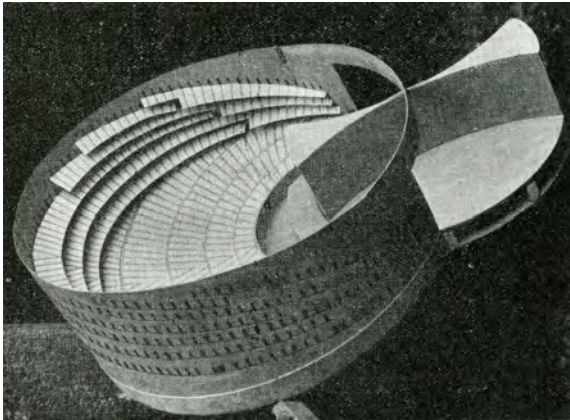


Fig.4.4.25.a

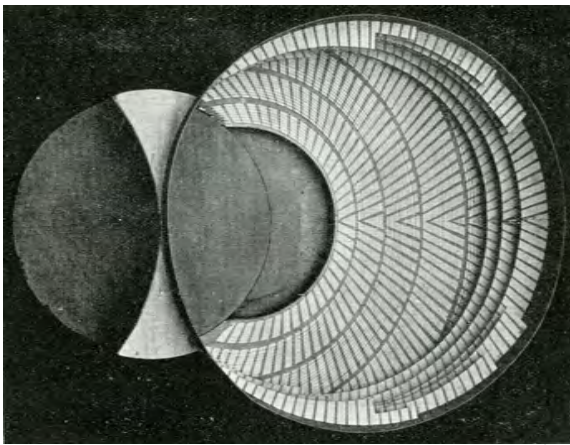


Fig.4.4.25.b.

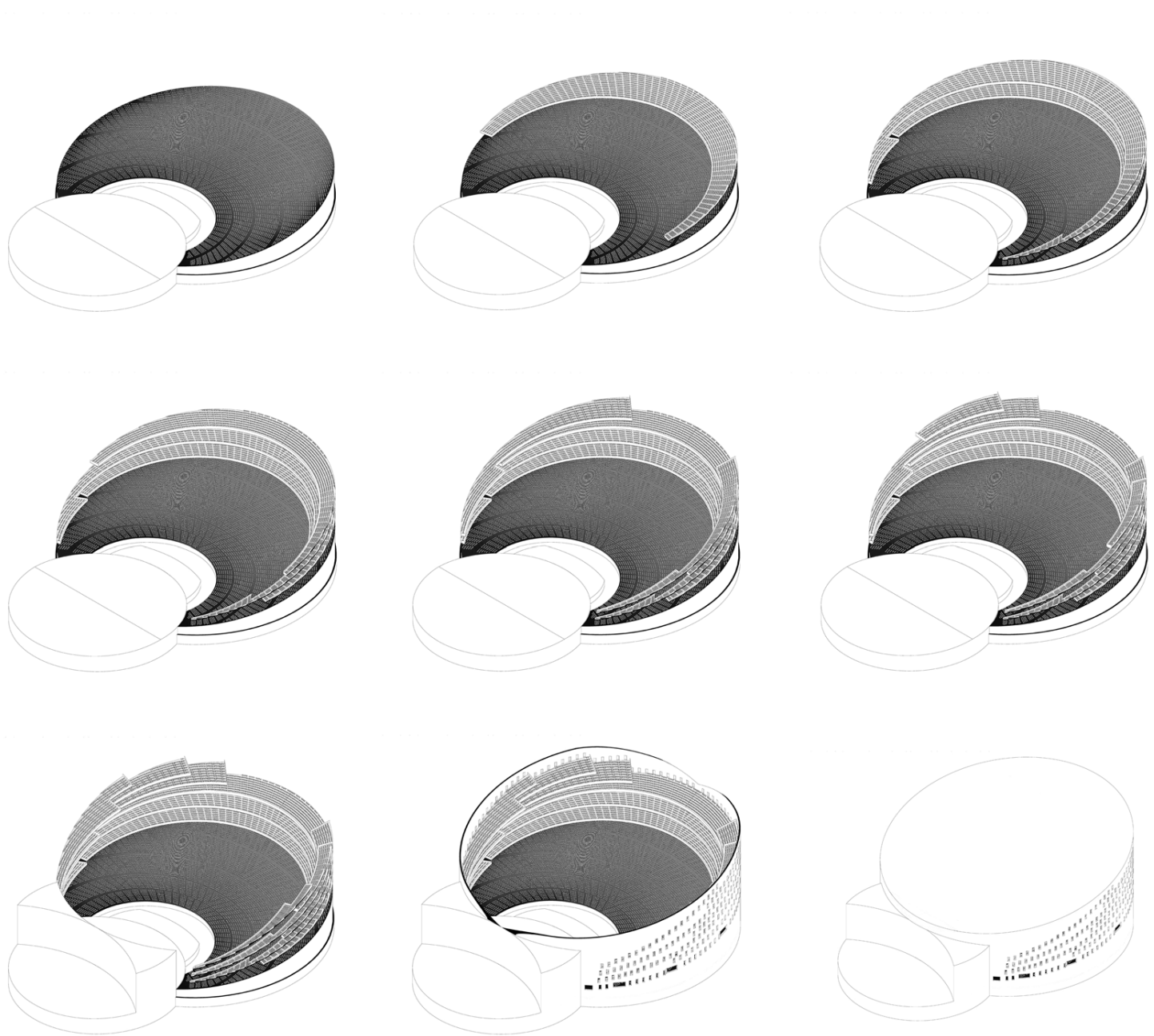


Fig.4.4.25 a/b. Maqueta del *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca presentada al Convegno Volta en Octubre de 1934.

Fig.5.51. Axonometría de montaje del *Teatro di Massa*, 2012.

Fig.5.42a/b/c. Modelización virtual del *Teatro di Massa*, perspectiva desde la tercera galería, con un montaje escenografico y una hipotética firma de un tratado del eje Roma-Berlín, 2012.

Fig.5.53/54/55. Modelización virtual del *Teatro di Massa*, perspectiva desde dos puntos de la platea y la escena , 2012.

Fig.5.51.



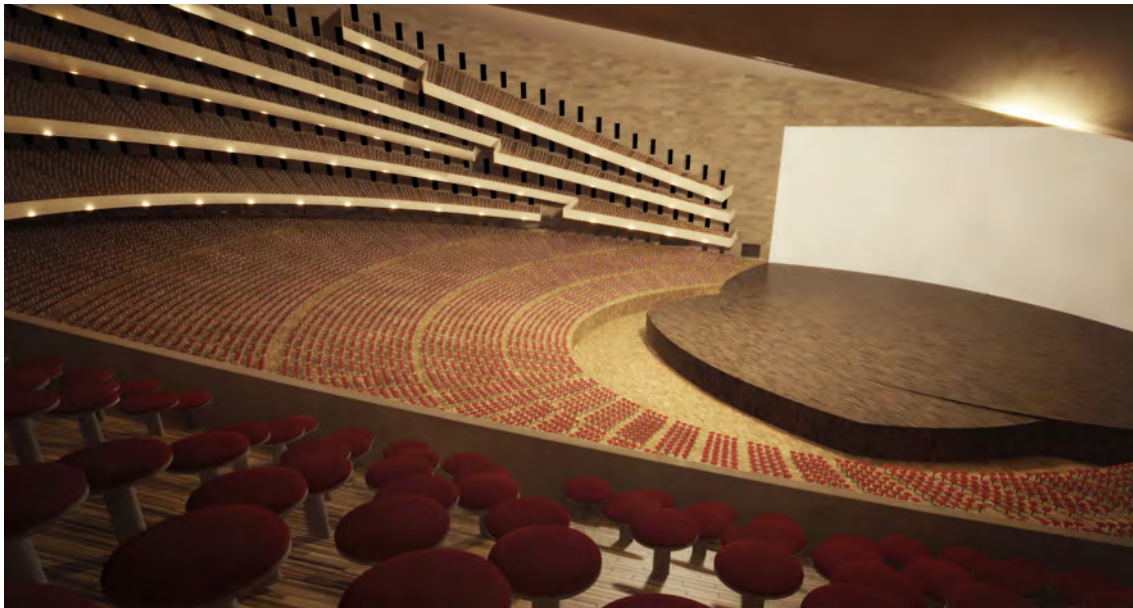


Fig.5.52.a



Fig.5.52.b



Fig.5.52.c

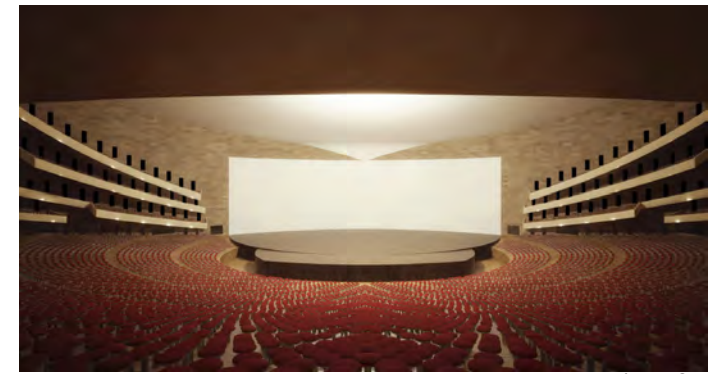


Fig.5.53.



Fig.5.54.



Fig.5.55.



## Capítulo 06

### Valoración y conclusiones

Teatro Total: La tipología teatral de la vanguardia europea

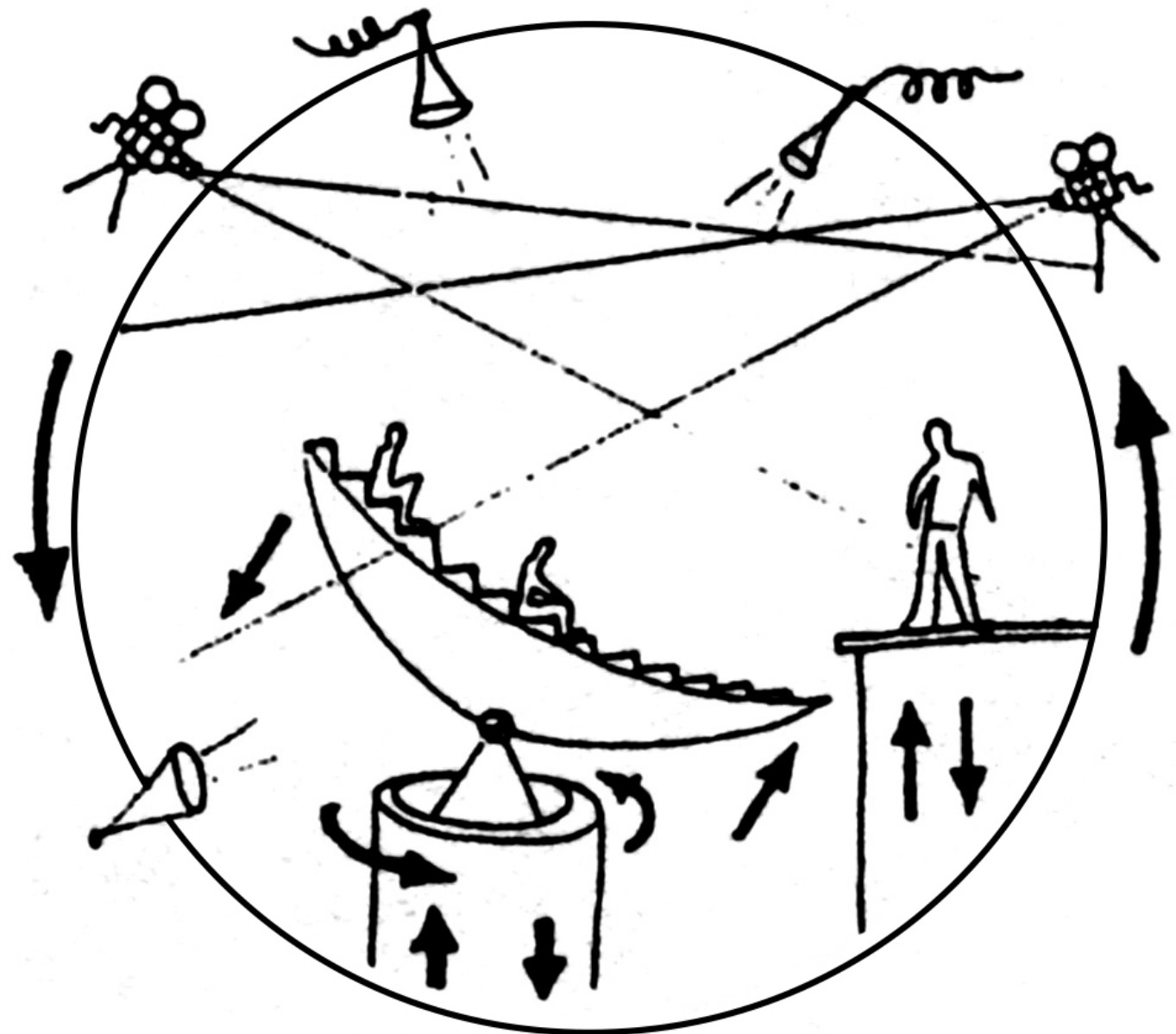


Fig.6.01. Jacques Polieri. *Teatro Total*.

Fig.6.01.

## Valoración y Conclusiones

### Teatro Total: La tipología teatral de la vanguardia europea

La presente investigación ha buscado establecer una lectura integradora de la investigación tipológica teatral en el período de entreguerras. Dicha lectura parte del estudio del espacio teatral como un microcosmos, especialmente permeable a la realidad social, cultural y técnica de un determinado período. Las aportaciones artísticas y técnicas de cada época encontraron en el teatro un campo de experimentación esencial ya fuesen éstas el *deus ex machina* griego, la construcción romana, la perspectiva renacentista o la técnica moderna.

La estructura de la tesis ha buscado reflejar el carácter evolutivo de la investigación a través de la formulación de propuestas teóricas y proyectos, con sus implicaciones teóricas, funcionales, espaciales y aquellas propias del contexto específico de cada una de las propuestas. Los años veinte y treinta fueron un período fértil en lo referente a la investigación estética y funcional vinculada al teatro, que permitió replantear todos los elementos y medios implicados en la representación teatral incluyendo, por supuesto, los propios equipamientos teatrales.

El estudio de la tipología teatral moderna arranca en el último tercio del siglo XIX en el que se comenzó a dar forma a proposiciones de reforma tanto de la puesta en escena como del espacio arquitectónico tomando como punto de partida las propuestas teóricas de Richard Wagner y la construcción a su medida del *Festspielhaus de Bayreuth*. Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial se dio forma a las proposiciones teóricas y proyectos arquitectónicos que se han introducido como el origen de la investigación de los años veinte y treinta.

Si bien desde comienzos del siglo XX en la concepción de los espectáculos teatrales se integraron autores provenientes de diferentes disciplinas, tras la Primera Guerra Mundial se produjo una mayor implicación de los movimientos de vanguardia artísticos, que se pusieron al servicio de los directores teatrales para formular en primer lugar los montajes escenográficos y el vestuario y posteriormente colaborar en la definición del espacio teatral. En el teatro los artistas encontraron el espacio en el que materializar las ambiciones espaciales, volumétricas, dinámicas y maquinistas que diversos movimientos habían convertido en las bases de sus programas artísticos, además de permitirles llegar con sus propuestas a un público mucho más amplio que el que asistía a las muestras y exposiciones habitualmente.

El teatro se convirtió en un laboratorio multidisciplinar en el que se plasmaron las ambiciones de las revoluciones políticas y sociales que tras la Gran Guerra tuvieron lugar en algunos países de Europa, como la República de Weimar o la Unión Soviética. Atendiendo a las estructuras sociales y culturales que pretendían establecerse, se optó por el abandono del modelo teatral burgués, mayoritario en el siglo XIX y por la creación de espacios en los que las nuevas sociedades proletarias democráticas o comunistas se viesan reflejadas. Los teatros jugaron un papel esencial en la transmisión de la ideología política tras la Primera Guerra Mundial y a la vez se convirtieron en un campo de investigación estética en el que se concentraron agentes pertenecientes a diferentes disciplinas integradas en el teatro.

En manos de los directores teatrales, los movimientos de vanguardia y los arquitectos más destacados de la época el teatro se convirtió en un espacio maleable en el que todos los elementos fueron analizados y replanteados hasta conformar una mezcla inestable de luz, espacio, sonido, proyecciones, construcciones escenográficas, maquinaria escénica y figura humana hasta conformar un entorno fenomenológico global que buscaba la interacción con los sentidos de los espectadores. La formulación de la arquitectura teatral moderna sacó partido de los sistemas estructurales y compositivos modernos, aunque resulta difícil separar la evolución arquitectónica de la evolución técnica o estética que en esos momentos buscaba configurar un nuevo espectáculo teatral. La creación del teatro en el período de entreguerras se conformó como un proceso conjunto e integral que, al no materializarse las propuestas arquitectónicas de la vanguardia, no llegó a alcanzar su plenitud.

La investigación se ha aproximado a la documentación de este proceso de creación en varias fases: en primer lugar a través de una recopilación documental y bibliográfica de las aportaciones que colaboraron en la conformación de los proyectos arquitectónicos, en segundo lugar mediante la incorporación de una reconstrucción completa de la planimetría y finalmente a través de la modelización volumétrica de los proyectos a través del estudio de sus documentos originales y el establecimiento de hipótesis acerca de su componente material y su vinculación con el entorno de su implantación, en caso de que se hubiese planteado. La modelización de estos espacios pretende el estudio y la puesta en valor de las



aportaciones espaciales y funcionales de estos espacios, que suponen un hecho destacado y singular en un período en el que se produjo una intensa investigación y proposición estética en el ámbito de la arquitectura.

En un momento en la que la máquina se convirtió en un referente estético y funcional para la arquitectura europea, estos proyectos podrían haberse convertido en elementos referenciales de la era moderna, dado que en ellos se produjo la auténtica fusión de los planteamientos estéticos con la mecánica moderna. Sin embargo, el hecho de que ninguno de estos proyectos llegase a materializarse y la escasa continuidad que la investigación tuvo tras la Segunda Guerra Mundial hicieron que se viesan como hechos singulares y aislados en la producción arquitectónica de cada uno de sus autores y, como tales, no recibiesen una especial consideración.

Pese al evidente interés que esta serie de proyectos arquitectónicos tienen por sí mismos, la mayor parte de ellos resultan prácticamente desconocidos y en los pocos casos en los que se trata esta cuestión, se hace a través del estudio parcial de uno de los autores o uno de los contextos en particular. Ha sido una voluntad expresa de esta tesis enlazar los proyectos con sus contextos y establecer un discurso integrador de este proceso de investigación, en la que se aprecian las transferencias de conceptos y propuestas entre países, autores y movimientos de vanguardia, centrando la atención en dos eventos internacionales separados diez años, que supusieron el punto de partida y final del período de entreguerras.

Esta comprensión de la investigación como un proceso multidisciplinar evolutivo permite enlazar la serie de proyectos elegidos con soluciones espaciales, funcionales y técnicas muy diversas bajo el concepto único de Teatro Total. No es la finalidad de esta tesis establecer un modelo único partiendo del análisis comparativo de los modelos analizados, sino señalar las características y principios comunes que permiten reconocer a los proyectos y formulaciones teóricas como un proceso común en su diversidad. Para ello se han estructurado las conclusiones en tres puntos:

En primer lugar y mediante un análisis comparativo de las soluciones propuestas, se argumentarán los principios comunes de la investigación tipológica que permitan señalar las principales aportaciones y características de cada uno de los modelos propuestos.

En segundo lugar se establecerá una reflexión integradora sobre el significado y las diferentes acepciones englobadas en la presente investigación bajo el concepto de Teatro Total<sup>1</sup>. Es esta la acepción más completa y global y formulada en los años veinte a través de un proceso evolutivo y multidisciplinar en el que fueron esenciales las aportaciones teóricas de los directores, los diferentes movimientos de vanguardia, las revoluciones socio-políticas y la evolución e integración de los medios técnicos en el espectáculo teatral.

En tercer lugar y a modo de epílogo se pretende introducir la labor de recuperación de la investigación tipológica del Teatro Total tras la Segunda Guerra Mundial, realizada por el director francés Jacques Polieri en la década de los cincuenta y sesenta.

## **7.1. VALORACIÓN DEL CONJUNTO DE LAS PROPUESTAS**

*Escala, forma y funcionalidad de los diferente modelos*

Con el fin de establecer los principios comunes de la investigación y las aportaciones particulares de cada uno de los proyectos se plantea un análisis comparativo de los modelos seleccionados. Para integrar esta investigación en la evolución histórica del espacio teatral, en el análisis también se tomarán como referencias algunos modelos representativos de diferentes períodos históricos tratando de establecer cuáles de las aportaciones son originales y cuáles suponen un retorno a algunas de las tipologías históricas.

Como se señaló anteriormente, la valoración de las propuestas no busca señalar un modelo cuyas características se impongan a los demás y convertirlo en el paradigma de la investigación, sino señalar las características y principios comunes que permiten reconocer los proyectos y formulaciones teóricas como una investigación común y señalar los aspectos particulares en los que cada uno de ellos centra su interés.

Dado que muchos de los proyectos desarrollados en los años veinte y treinta solamente definen el espacio dedicado a escena y auditorio y no incluyen en la planimetría la envolvente exterior, los accesos y circulaciones ni los espacios de servicios vinculados a la escena y auditorio, el análisis se centrará únicamente en aquel espacio.

En primer lugar señalaré una serie de planteamientos y principios que son comunes a todos ellos y que actuarán como

punto de partida del análisis:

- + Rechazo de la caja escénica como espacio único para el desarrollo de la representación teatral. Las propuestas analizadas presentan como característica común la voluntad de aproximar la acción escénica al espectador, disponiendo para ello escena y auditorio en un espacio común no sectorizado.
- + Disposición de un auditorio no jerarquizado tratando de responder a las nuevas condiciones que las revoluciones socio-políticas trataron de imponer en la Europa de entreguerras. El trazado del auditorio atiende tanto a una voluntad de acoger a las masas de población y renunciar a la estructura jerarquizada del teatro burgués como a cuestiones referentes a la correcta percepción del espectáculo.
- + Empleo del círculo y la elipse como geometrías base de los trazados de los proyectos.
- + La integración de los medios técnicos y artísticos en el espacio teatral. Mientras la delimitación espacial establecida por el arco proscenio permitía ocultar todos los dispositivos mecánicos y técnicos, en los años veinte y treinta éstos se sitúan en diversos puntos de la sala con lo que su presencia se señala y acentúa, como componentes esenciales tanto para el funcionamiento del teatro como para la definición de su estética.
- + Mecanización del teatro. Todos los proyectos analizados incorporan plataformas capaces de realizar movimientos de rotación, desplazamientos horizontales o verticales. El grado de mecanización de los diferentes modelos es muy diverso y oscila entre el simple cambio de escenografía y la completa movilización del espacio.
- + Integración de sistemas de proyección que habrían nuevas posibilidades tanto como apoyo de la representación como para permitir la transformación espacial.

Si bien todas estas cuestiones aparecen en todos los proyectos no a todas ellas se les concede un mismo protagonismo en la configuración del espacio teatral, lo que da lugar a configuraciones espaciales y funcionales muy diversas. De cara a señalar en qué aspectos centra cada una de las propuestas su interés y detectar sus influencias y aportaciones originales se plantea un análisis comparativo estructurado en cinco puntos: escala y superficie, condiciones de visibilidad, geometría, grado de mecanización e incorporación de proyecciones cinematográficas.

**TEATRO DE MASAS**  
*Escala y superficie*

- Teatro de Epidauro*, Policleto el joven, 17.000 espectadores.
- Teatro Romano de Aspendos*, Zenón, 7.000 espectadores.
- Teatro Olímpico*, Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, 1.352 espectadores.
- The Globe*, Peter Street, 1.500 espectadores.
- Teatro Farnese*, Giovanni Battista Aleotti, 2.974 espectadores.
- Teatro alla Scala*, Giuseppe Piermarini, 2.309 espectadores.
- Festspielhaus Bayreuth*, Otto Brückwald, 1.787 espectadores.
- Grosses Schauspielhaus*, Hans Poelzig, 3.550 espectadores
- Ringtheater*, Oskar Strnad, 3.412 espectadores.
- Endless Theatre*, Friedrich Kiesler, 10.000 espectadores.
- Total Theater*, Walter Gropius, 2.000 espectadores.
- Kinetisch-Konstruktives System*, László Moholy-Nagy, 800-1200 espectadores.
- Teatro Meyerhold*, Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, 2.000 espectadores.
- Teatro di Massa*, Gaetano Ciocca 20.040 espectadores.

<sup>1</sup> La bibliografía inglesa emplea diversas acepciones en la aproximación a esta tipología teatral: *Environmental Theatre*, *Utopian Theatre*, *Theatre of the future*. Yo las he descartado por las siguientes razones: *Theatre of the Future*, teatro del futuro, condiciona a las propuestas a no ser ejecutadas contemporáneamente, cuando en muchos casos ésa era concretamente la intención de los autores, dado que no habían sido concebidas como propuestas de futuro. *Utopian Theatre*, es acertado para algunas de las propuestas como las de Moholy-Nagy o Kiesler dado que no se fueron concebidas para un programa y lugar específicos y parecen sobrepasar ampliamente las capacidades técnicas y constructivas de la época, pero resulta difícil de aplicar a los concursos soviéticos, al proyecto de Strnad, al de Gropius y al de Meyerhold, que incluso tenía una parcela específica y parte de la cimentación ejecutada. *Environmental Theatre*, literalmente teatro ambiental, aunque sería más preciso definirlo como teatro envolvente, sería más acertado ya que se refiere específicamente a la arquitectura como la portadora de la experiencia total para el individuo, aunque, en mi opinión no resulta tan integrador y completo como el de *Teatro Total*.



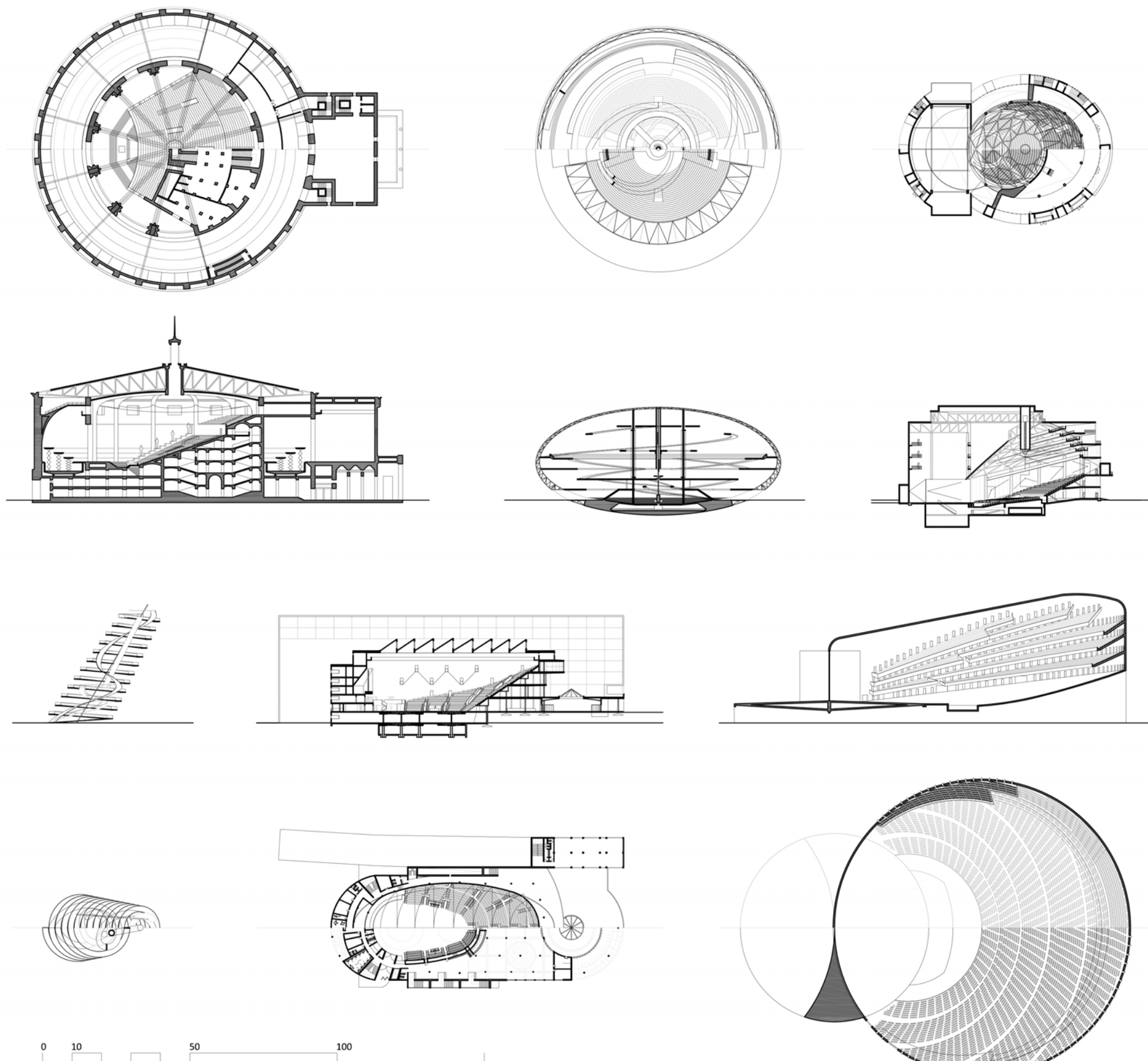


Fig.6.02. Plantas y secciones de los diferentes modelos ordenados cronológicamente: *Ringtheater*, *Endless Theatre*, *Total Theater*, *Kinetisch-Konstruktives System*, *Teatro Meyerhold*, *Teatro di Massa*.

Fig.6.02.

Como muchos de las disciplinas artísticas de vanguardia el teatro no quiso quedar al margen de las transformaciones sociales y políticas que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX. La defensa de la autonomía de la escena de vanguardia respecto de la realidad no implicó la renuncia a su capacidad de intervención social e incluso política.

Tras los acontecimientos revolucionarios que sucedieron a la Primera Guerra Mundial y el nuevo orden social que éstas pretendían implantar en países como Rusia, Alemania o Hungría, las propuestas espaciales de la vanguardia modificaron su configuración tratando de construir espacios que representasen los ideales democráticos o comunistas que pretendían implantarse en cada caso. Los teatros estratificados en niveles de palcos respondían a un modelo burgués que no parecía corresponderse con la configuración sociedad proletaria de masas que pretendía implantarse en diversos contextos de la Europa de entreguerras. Los eventos reivindicativos de masas, el circo o los estadios para competiciones deportivas se convirtieron en referencias de los nuevos espacios de gran capacidad, mientras la disposición de un graderío inclinado único suponía un reflejo de los modelos democráticos o comunistas que pretendían implantarse en Europa en ese período. Así surgieron los primeros espacios teatrales de gran capacidad como el *Grosses Schauspielhaus* de Hans Poelzig o el *Jahrhunderthalle* de Max Berg en los que se empleaban graderíos inclinados no estratificados y estructuras metálicas o de hormigón armado para salvar amplias luces.

Si el *Festpielhaus de Bayreuth* había propuesto el retorno al graderío inclinado único con sus 1787 localidades de asiento, cuarenta años después, el *Grosses Schauspielhaus* alcanzaba prácticamente el doble de capacidad con sus 3.550 espectadores, todavía lejos de su ambición inicial de convertirse en el Teatro para 5000 espectadores. Esta voluntad de incrementar la capacidad del auditorio se mantuvo en las propuestas de los años veinte y treinta, aunque debe señalarse que fueron las propuestas utópicas como el *Endless Theater* de Kiesler, el *Teatro Totale Futurista* de Marinetti o el *Teatro di Massa* de Ciocca las que alcanzaron mayores dimensiones, con 10.000 y 20.000 espectadores, pero a la vez solamente estudian el trazado del auditorio y no la totalidad del edificio, que se adivinan de dimensiones descomunales. Frente a los proyectos utópicos, las propuestas que buscan integrarse en un entorno específico y que se presentan estudios más detallados presentan capacidades que oscilan entre los 2.000 y los 4.000 espectadores que presentan el *Ringtheater* el *Teatro Total*, el *Teatro Meyerhold* o los concursos de teatros de masas proletarios soviéticos. Estas capacidades no suponen un incremento sustancial respecto de los grandes teatros a la italiana como el *Teatro alla Scala de Milán* que cuenta con unas 2000 localidades, aunque debe tenerse en cuenta que los proyectos de vanguardia estructuran el auditorio en un graderío inclinado único y garantizan unas condiciones de visibilidad muy superiores a las de los modelos estratificados en niveles de palcos.

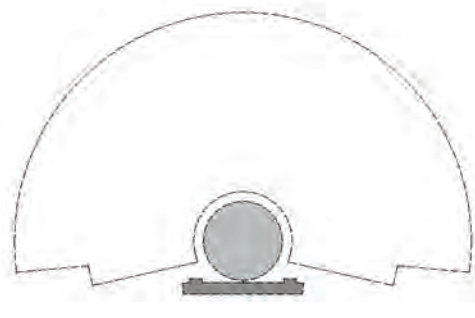
CONDICIONES DE VISIBILIDAD

Distancia a la escena y ángulo de visión libre

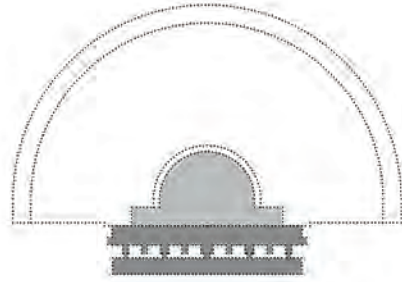
<i>Teatro de Epidauro</i> , Policleto el joven, 17.000 espectadores, 59 m. al centro de la orquesta y 70 al centro de la escena.
<i>Teatro Romano de Aspendus</i> , Zenón, 7.000 espectadores, 55 m. al centro de la escena.
<i>Teatro Olímpico</i> , Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi, 1.352 espectadores, 17 m. al centro de la escena.
<i>The Globe</i> , Peter Street, 1.500 espectadores, 15 m. al centro de la escena.
<i>Teatro Farnese</i> , Giovanni Battista Aleotti, 2.974 espectadores, 45 m. al centro de la escena.
<i>Teatro alla Scala</i> , Giuseppe Piermarini, 2.309 espectadores, 29 m. al centro de la escena.
<i>Festspielhaus Bayreuth</i> , Otto Brückwald, 1.787 espectadores, 34 m. al centro de la escena.
<i>Grosses Schauspielhaus</i> , Hans Poelzig, 3.550 espectadores, 46 m. al centro de la escena.
<i>Ringtheater</i> , Oskar Strnad, 3.500 espectadores, 54 m. al centro de la orquesta, 66 al centro de la escena.
<i>Endless Theater</i> , Friedrich Kiesler, 10.000 espectadores, 40 m. al centro de la escena inferior, 35 al centro de la superior.
<i>Total Theater</i> , Walter Gropius, 2.000 espectadores, 22 m. al centro de la escena circo, 46 al centro de la escena.
<i>Kinetisch-Konstruktives System</i> , László Moholy-Nagy, 800 espectadores, 30 m. centro de la escena inferior, 20 a la superior.
<i>Teatro Meyerhold</i> , Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, 2.000 espectadores, 43 m. al centro de la escena, 60 a la orquesta.
<i>Teatro di Massa</i> , Gaetano Ciocca 20.040 espectadores, 70 m. al centro de la orquesta y 85 al de la escena.

El estudio de las condiciones de visibilidad se hará en base a dos parámetros: la distancia a las zonas de actuación y el ángulo de visión libre de interferencias de cada uno de los modelos.





**Teatro Epidauro:**  
 Auditorio 6250 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 340 m<sup>2</sup>  
 Escena 110 m<sup>2</sup>



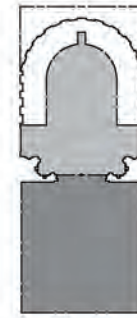
**Teatro Aspendo:**  
 Auditorio 4330 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 500 m<sup>2</sup>  
 Escena 515 m<sup>2</sup>



**Teatro Olímpico:**  
 Auditorio 235 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 70 m<sup>2</sup>  
 Escena 245 m<sup>2</sup>



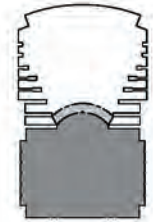
**The Globe Theater:**  
 Auditorio 390 m<sup>2</sup>  
 Orquesta m<sup>2</sup>  
 Escena 75 m<sup>2</sup>



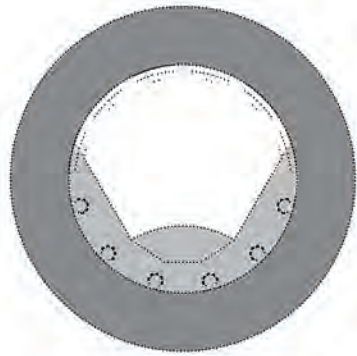
**Teatro Farnese:**  
 Auditorio 645 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 750 m<sup>2</sup>  
 Escena 1130 m<sup>2</sup>



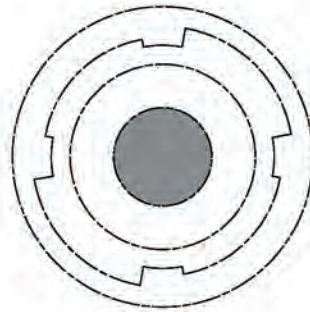
**Teatro alla Scala:**  
 Auditorio 610 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 72 m<sup>2</sup>  
 Escena 805 m<sup>2</sup>



**Teatro di Massa:**  
 Auditorio 845 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 40 m<sup>2</sup>  
 Escena 800 m<sup>2</sup>



**Ringtheater:**  
 Auditorio 1880 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 990 m<sup>2</sup>  
 Escena 3655 m<sup>2</sup>



**Endless Theatre:**  
 Auditorio 4430 m<sup>2</sup>  
 Orquesta -  
 Escena 530 m<sup>2</sup>



**Total Theater:**  
 Auditorio 950 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 75 m<sup>2</sup>  
 Escena 1150 m<sup>2</sup>



**Kinetisch-Konstruktives System:**  
 Auditorio -  
 Orquesta -  
 Escena 640 m<sup>2</sup>



**Teatro Meyerhold:**  
 Auditorio 920 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 180 m<sup>2</sup>  
 Escenario 450 m<sup>2</sup>



**Teatro di Massa:**  
 Auditorio 5650 m<sup>2</sup>  
 Orquesta 810 m<sup>2</sup>  
 Escenario 3220 m<sup>2</sup>

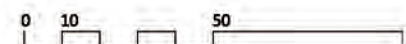
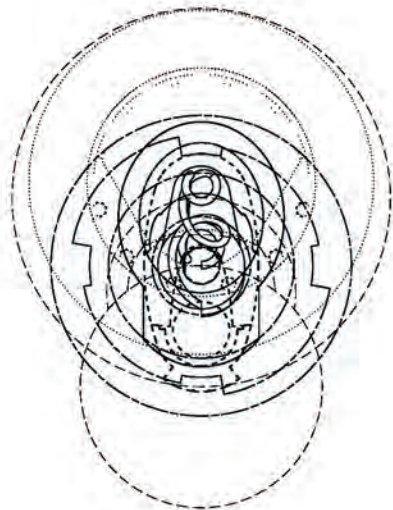
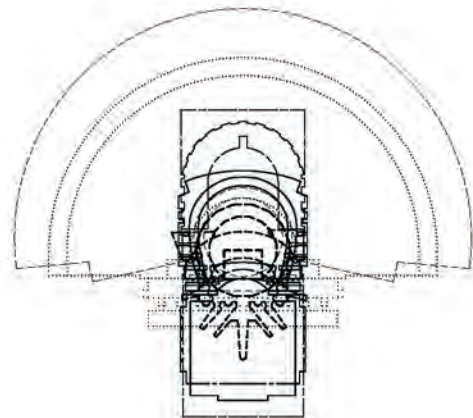
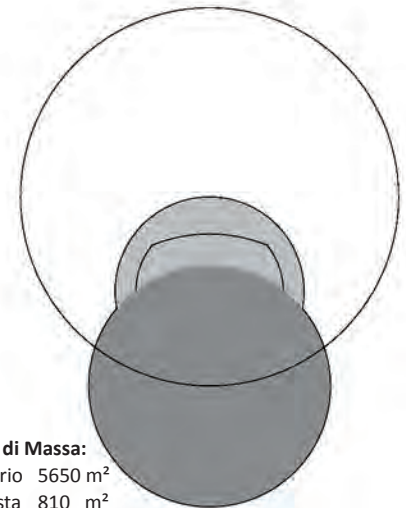


Fig.6.03. Escala y superficies: Teatros clásico y teatros modernos.

Fig.6.03.

En cuanto al ángulo visual libre de interferencias, debe señalarse que salvo en el caso del diseño teatral de Gaetano Ciocca en el que se emplea un método que permite obtener un trazado óptimo, los demás ejemplos presentan áreas con serias interferencias visuales para la percepción de la totalidad de la acción escénica: al establecer el graderío a partir de una pendiente continua única y uniforme el *Ringtheater*, el *Teatro Total* y el *Teatro Meyerhold* dan lugar a interferencias en el campo de visión que impiden la percepción de la totalidad de la escena, que se ven agravados en el caso del proyecto de Strnad por la dimensión de la barandilla maciza que dificultarían la visión perimetral del espacio e irían claramente en contra del espíritu del diseño. En el caso de considerarse la configuración tipológica variable del proyecto de Gropius y Piscator los problemas se acentúan en la percepción de la escena central ya que el trazado radial del graderío fijo se convierte en una tangente al llegar al borde del mismo, con lo que la visión mejora levemente cuando se emplea la caja escénica, pero resulta completamente inadecuado cuando se emplea la escena central. Por el contrario la visión desde los balcones que cuelgan de la cúpula se ve perjudicada por el cilindro descolgado que impide la visión de la caja escénica y que por tanto solo tendrían utilidad para su uso como auditorio en el caso de utilizarse la tipología de escena central o circo.

En cuanto a la distancia entre el espectador y la escena, debe tenerse en cuenta la diversidad en la capacidad de los espacios proyectados, dado que el proyecto de Ciocca presenta una capacidad diez veces mayor que los proyectos del *Teatro Total* o el *Teatro Meyerhold* por citar algún ejemplo. Teniendo esto en cuenta la distancia del *Teatro di Massa* de Ciocca a la escena y la orquesta es levemente superior a la del *Teatro de Epidauro* con una capacidad mayor en el caso italiano. Sin embargo, estas distancias dificultan mucho la percepción correcta de la gestualidad y la mímica del actor o matices concretos del equipamiento escénico, como se puede apreciar en las imágenes virtuales. Este problema sería menor en el caso de alojarse encuentros políticos o mítines en los que podrían disponerse pantallas de apoyo y altavoces. El Teatro Total cuenta con unas dimensiones de auditorio optimizadas en las que se obtienen una distancia máxima de 22 metros a la escena central y 43 al centro de la caja escénica para la posición más desfavorable de las 2.000 localidades del teatro. Pese a presentar una disposición y capacidad muy similar, el *Teatro Meyerhold* se ve perjudicado por la estrechez de la parcela que le lleva a precisar una mayor extensión del auditorio para alcanzar la misma capacidad, lo que provoca una hipertrofia del auditorio y perjudica la correcta percepción del espectáculo. Ambos casos se ven penalizados por la disposición del auditorio en torno a la escena, mientras el hecho de plantear un auditorio más compacto como ocurre en el caso del *Ringtheater* de Oskar Strnad permite alojar a 3.500 espectadores con distancias de 54 metros al centro de la orquesta y 66 al centro de la escena anular. Sin embargo si se computan la superficie que destina cada modelo entre el número de espectadores el de Strnad casi precisa 2m<sup>2</sup> por espectador, mientras el de Gropius se queda en torno al metro cuadrado por espectador y los de Meyerhold y Ciocca se quedan incluso por debajo de esa cifra.

Mención aparte merecen en este punto los proyectos de Friedrich Kiesler y László Moholy-Nagy, en los que el dinamismo y desarrollo vertical de la escena hacen difícil valorar los proyectos a través de un estudio convencional de las condiciones de visibilidad, distancias a la escena e incluso el estudio de índices de superficie. Existen evidentes interferencias entre las plataformas, las rampas y la posición de actores y espectadores, que en ambos modelos pretendían solventarse mediante el dinamismo del edificio y el desplazamiento al que se verían sometidos los espectadores. Debe tenerse en cuenta que en estos proyectos no se había diseñado el espacio pensando en representaciones dramáticas de estructura convencional, que resultarían difíciles de seguir como se demostró en la exposición de Viena con el *Raumbühne*, sino para representaciones en las que la componente argumental fuese menor y el devenir rítmico y cromático aportasen el contenido esencial del espectáculo.

### 6.1.2. GEOMETRÍA

*En nuestro trabajo tiene una importancia particular el problema arquitectónico del espacio teatral. El escenario actual, profundo, que permite que el espectador vea a través del proscenio, como a través de una ventana, lo que sucede en el otro mundo, el mundo del teatro, y que se separa de él por medio de un telón, ha sustituido casi totalmente aquel teatro circular de los antiguos que formaba una unidad espacial indivisible con el espacio del espectador y que por así decirlo sumergía al espectador en la acción teatral, en lugar de mantenerlo separado de ella. El problema espacial de la caja escénica es la bidimensionalidad; el campo visible delimitado por el marco del escenario viene a ser como un plano óptico comparable a la pantalla cinematográfica o a una pintura enmarcada. En cambio, el problema del teatro circular es un problema tridimensional; la superficie sobre la que tiene lugar la acción escénica queda sustituida por un espacio escénico en el que se mueven cuerpos tridimensionales.<sup>2</sup>*

Esta reflexión de Walter Gropius resume de manera concisa y precisa el origen de la reflexión sobre el espacio teatral moderno y la necesidad de concebir un nuevo espacio teatral. Todos los proyectos y personajes implicados en la presente investigación partieron de esta misma premisa: prescindir de la caja escénica y la fragmentación entre escena y auditorio

<sup>2</sup> GROPIUS, Walter, “Borrador de panfleto informativo del teatro de la Bauhaus” 20/10/1922, en WINGLER, Hans M., *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, op. cit., pp. 75-76.



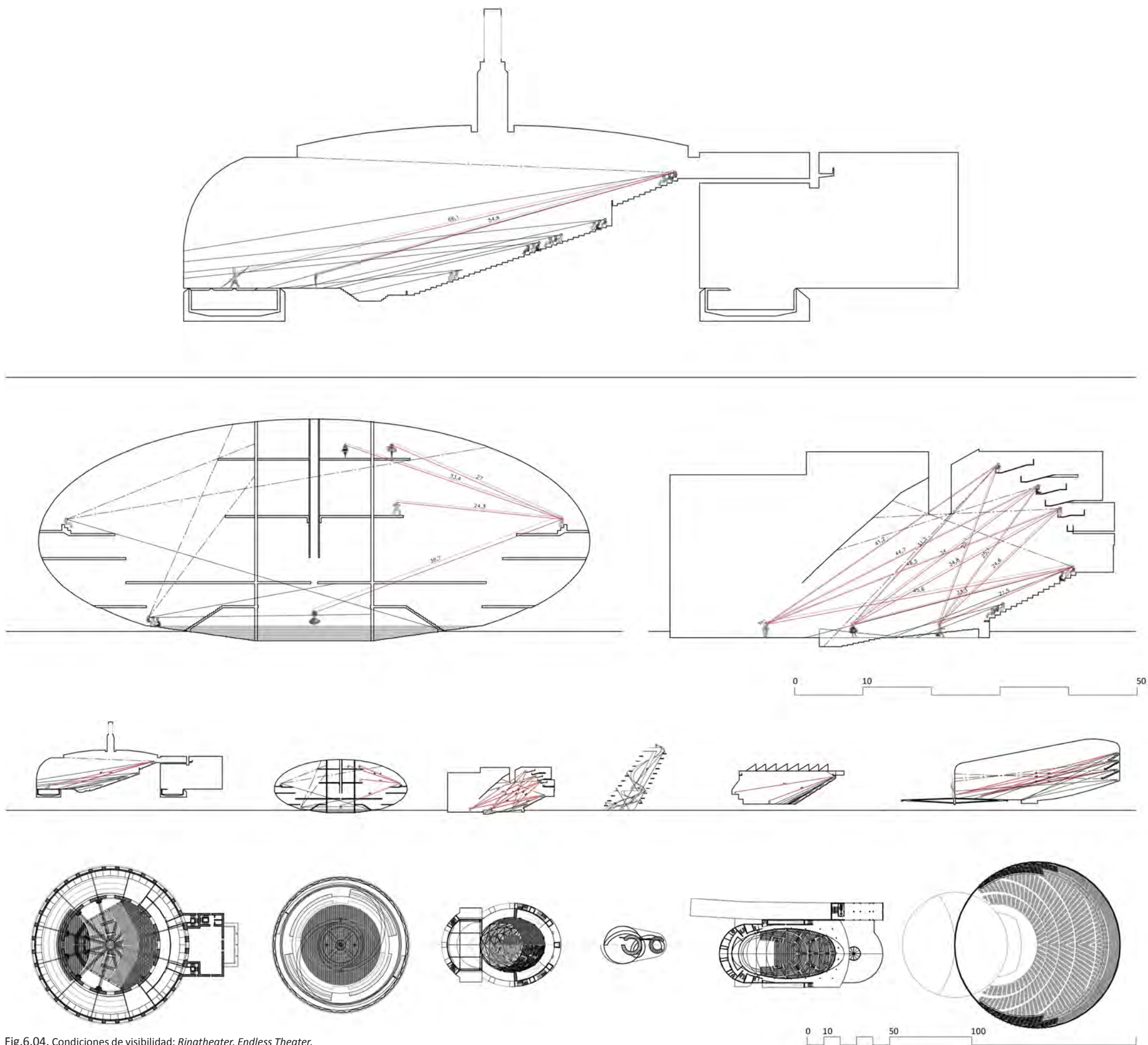


Fig.6.04. Condiciones de visibilidad: *Ringtheater*, *Endless Theater*, *Total Theater*.

Fig.6.05.

y plantear un espacio único de trazado circular en el que se encontrasen actores y espectadores. La concepción de un espacio único de trazado circular o elíptico será una de las características comunes de todos los modelos analizados y, por tanto, una de las características esenciales de la tipología teatral moderna.

Como también indica Gropius los modelos retornaron a las tipologías clásicas con espacios de geometría circular y una visión tridimensional de la escena. Todos los modelos analizados partieron de un profundo conocimiento y estudio de la evolución tipológica del espacio teatral a lo largo de la historia, poniendo en cuestión cada uno de sus modelos de cara a formular el espacio teatral moderno. Es decir, la formulación de los nuevos espacios no parte de una *tábula rasa*, sino que se concibe como un proceso de evolución histórica en el que se formulan las nuevas aportaciones. En este proceso se plantea el abandono de la caja escénica cerrada y el auditorio estratificado en niveles, considerados anacrónicos y reflejo de una realidad social que pretendía ser superada, como reflejan las palabras de Kiesler “no tenemos ningún teatro de la época. (...) Nuestros teatros son copias de arquitecturas muertas. Copias de copias. Teatros barrocos (sic)”<sup>3</sup>.

En este contexto la tipología teatral de la Grecia clásica se convirtió en la referencia de la formulación de todos y cada uno de los modelos analizados, asumiendo una integración espacial de escena y auditorio en un único espacio de trazado elíptico o circular, en el que conviven la superficie escénica de trazado circular y un auditorio no jerarquizado. El retorno al modelo griego viene marcado por retomar la superficie circular de orquesta como espacio de actuación en contacto directo con el graderío, aunque sus dimensiones, posición y características varían sustancialmente de unas propuestas a otras.

La propuesta que establece una vinculación más clara con el modelo griego clásico sería la de Gaetano Ciocca que, condicionada por el programa teatral fascista, retoma el modelo griego de manera prácticamente literal, pero insertándolo en un contenedor cilíndrico en el que se macla el cilindro escénico y en torno al cual se distribuyen los asientos individuales de manera radial.

De manera similar se conforma la propuesta del teatro para Vsévolod Meyerhold, en lo que el director explicaba como un retorno al modelo teatral isabelino con su prosenio avanzado, que retoma la posición central de la orquesta:

*¿Cómo construir? La caja escénica debe ser destruida. (...) Quedará únicamente el prosenio, donde transcurrirá la acción, que no estará elevado. En el teatro antiguo este lugar se denominaba orquesta. La orquesta puede ser redonda, cuadrangular, triangular, ovalada, como se quiera: eso depende de las misiones composicionales que se propone el director, autor del proyecto en cuestión.*<sup>4</sup>

En mi opinión, sin embargo, el proyecto presenta una similitud mayor con la configuración espacial del *Teatro Farnese* barroco o el *Grosses Schauspielhaus* moderno de Hans Poelzig, con su espacio de representación central rodeado por un graderío inclinado en U, que también sería el origen del *U-Theater* de Farkas Molnár. La superficie ovoide de la escena del *Teatro Meyerhold*, pese a estar conformada por dos plataformas circulares de diferentes tamaños componen un único espacio escénico en contacto directo con el auditorio y no dos ámbitos diferentes. La diferencia esencial entre el teatro soviético y sus dos referentes sería que el hecho de que en aquél se prescinde completamente de la caja escénica y simplemente se destina una pequeña cavidad en el muro de fondo a un espacio para disponer a los grupos de instrumentación orquestal, algo que sucede en casi todos los modelos analizados.

En el caso del *Teatro Total*, Gropius en su formulación parte del análisis tipológico de los modelos teatrales clásicos y su articulación en un espacio arquitectónico único:

*¿Pero qué tipo de teatro debería buscar un director teatral moderno? Cada tipología es históricamente válida; cada época creó el foro dramático que necesitaba. (...) Ninguno de los tres tipos clásicos, circular, relieve o profundo pueden ser suficientes por sí solos; sólo su suma puede dar lugar a los requerimientos espaciales de una producción escénica del futuro que de nuevo ayudará a despertar a las masas, mediante el uso de todas las posibilidades realistas y trascendentales inherentes en diálogo, música, baile, deporte y cine, que serán sustentadas de nuevo por su directa relevancia para las fuerzas motivadoras de nuestro tiempo.*<sup>5</sup>

Para adoptar alternativamente la tipología de escena central, prosenio isabelino y caja escénica, resultaba esencial la conformación geométrica del proyecto que, disponiendo una plataforma circular de manera excéntrica en el interior de otra superficie circular rotatoria, permitía afrontar dos de esas configuraciones unidas a una caja escénica y a una escena anular perimetral similar a la propuesta por Oskar Strnad en su *Ringtheater*, que fue una de las aportaciones originales de la investigación del período de entreguerras, la escena anular. En el proyecto de Strnad se sitúa al espectador en el centro del espacio, buscando la completa inmersión del espectador en la acción circundante, que pretende su total implicación en los eventos escénicos. En este modelo la referencia a la tipología clásica se produce únicamente por oposición al modelo de circo clásico, aunque como se señaló en el capítulo el proyecto contaba también con un referente

<sup>3</sup> KIESLER, Friedrich, “Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne (I)”, *Berliner Börsen-Courier*. Berlín: 16 de Marzo de 1924, en LESÁK, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers...*, op. cit., pp. 63-66.

<sup>4</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “Conferencia en el Seminario Teatral del Inturist”, 21 de Mayo de 1934, en HORMIGÓN, Juan Antonio, *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 299-304.

<sup>5</sup> Ibidem.



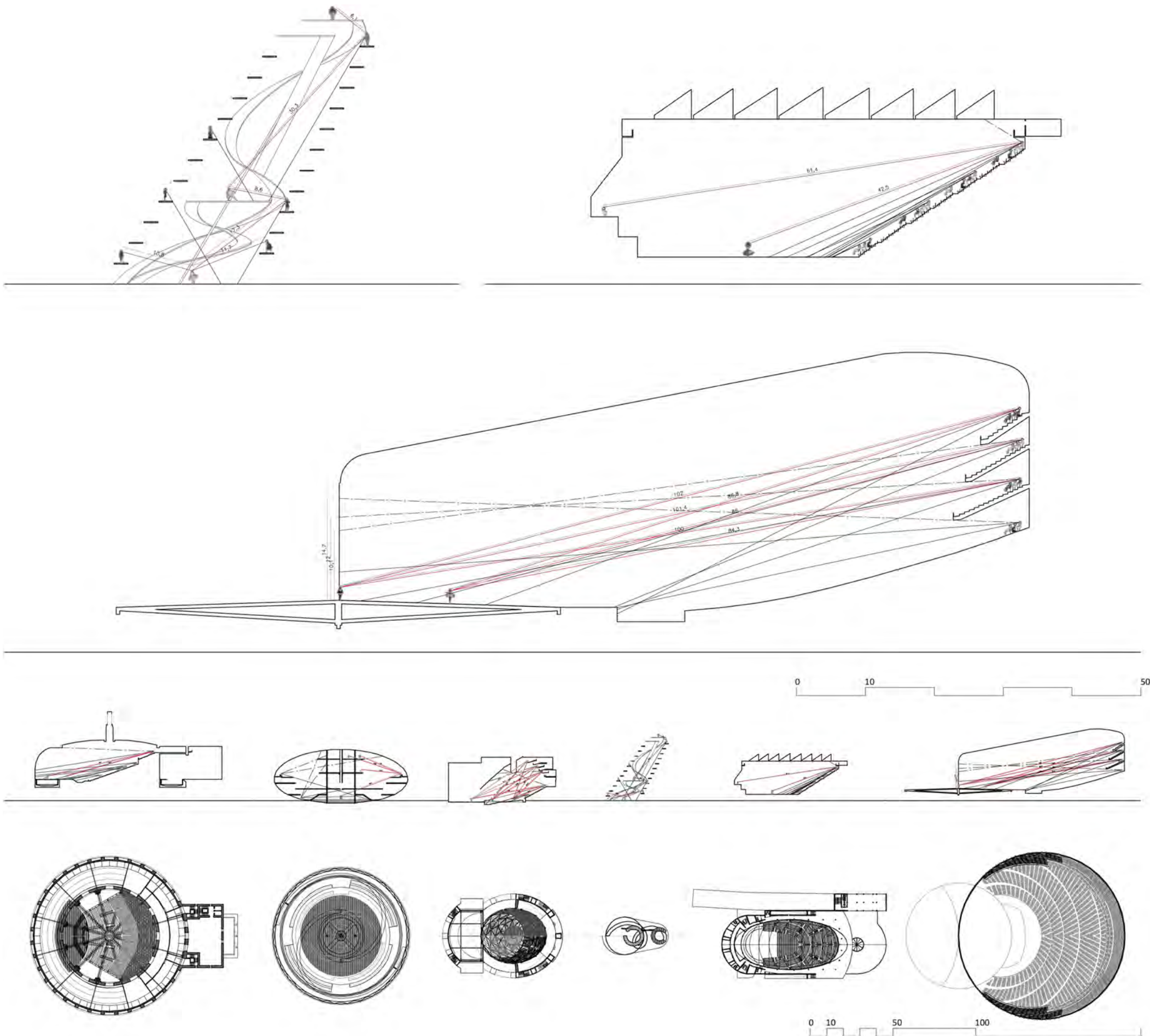


Fig.6.05. Condiciones de visibilidad: *Kinetisch-Konstruktives System*, Teatro Meyerhold, Teatro di Massa.

Fig.6.04.

moderno, los panoramas.

La otra aportación original de la investigación teatral de entreguerras sería la conformación de una escena tridimensional y simultánea, que se compondría de planos, pasarelas en distintas posiciones y niveles que fueron experimentados en los montajes escenográficos pero que pronto se incorporaron en propuestas tan radicales como las de los modelos de Moholy-Nagy y Kiesler. Estos espacios parten de una superficie de actuación circular dispuesta en la base de la volumetría, en torno a la que se desarrollan tridimensionalmente rampas ascendiendo en espiral que enlazan plataformas a diferentes niveles y en las que se intercalarían libremente espacios destinados a público y espectadores compartiendo un espacio global dinámico en el que pueden rodear a la acción y ser rodeados por ellos alternativa y simultáneamente.

Esta componente tridimensional de la escena es una característica que se repite en casi todas las formulaciones analizadas y una de las aportaciones específicas de la investigación tipológica teatral moderna. Los diferentes planos, niveles y posiciones en el espacio buscaban fomentar la participación de los espectadores, tal y como se recogía en la formulación teórica del Teatro Total de Moholy-Nagy:

*La siguiente forma de teatro avanzada –en cooperación con los autores futuros- probablemente responderá a las demandas anteriores con PUENTES SUSPENDIDOS Y PASARELAS dispuestas horizontalmente, diagonalmente y verticalmente en el espacio teatral; con plataformas construidas en el interior del auditorio; (...) Las posibilidades de VARIACIÓN DE NIVELES DE PLANOS MÓVILES en la escena del futuro contribuirían a una organización genuina del espacio.<sup>6</sup>*

En todo caso estos elementos siempre se insertan en espacios de directriz circular o elíptica que envuelven el espacio único del teatro, en oposición a los espacios cuadrados o rectangulares. Esta continuidad se ve potenciada e incluso realzada con la inclusión de planos inclinados y la espiral como símbolos de la integración espacial y el dinamismo modernos, tal y como los definía Vladímir Tatlin, autor del *Monumento a la III Internacional*:

*Al igual que el triángulo, equilibrio de las partes, es la mejor expresión del Renacimiento, la expresión de nuestro espíritu es la espiral.<sup>7</sup>*

Entendiendo la tipología teatral en base a la relación que se establece entre escena y auditorio, la investigación del período de entreguerras abandonó la relación direccional frontal del teatro a la italiana y buscó una relación multidireccional y tridimensional que supuso un retorno al modelo teatral griego y al isabelino. A estas disposiciones se agregaron las aportaciones originales de la escena anular, la posibilidad de uso de diversas escenas de manera simultánea o alternativa y la configuración tridimensional del espacio escénico, buscando que los actores envuelvan o sean envueltos por el espectáculo en función de las necesidades de la representación.

## DEUS EX MACHINA

*Teatro de vanguardia y mecanización*

En el teatro clásico la máquina, en forma de grúas y poleas, se incorporó como un elemento que permitía efectos sorprendentes y sobrenaturales aportando una solución inmediata a una trama extremadamente compleja y aparentemente irresoluble, generalmente a través de la intercesión de una deidad. Esta incorporación fue el origen de la expresión *Deus ex máchina*, que se refería a esta intervención la máquina para cambiar el devenir de la acción escénica de manera radical.

Este uso de la máquina establece un paralelismo con el protagonismo que los escenógrafos y arquitectos le asignaron en la formalización del espacio teatral moderno. La máquina, que había modificado radicalmente el modo de vida moderno y se había convertido en el paradigma del nuevo mundo, fue empleada por los reformadores del teatro para superar la estructura anacrónica anquilosada en el modelo desarrollado en los siglos XVIII y XIX y superar la situación de crisis en la que se veían inmersos. Empleada como un elemento simbólico y estético de la nueva era mecánica, se convirtió en un elemento esencial capaz de aportar funcionalidad a los nuevos modelos teatrales que, al prescindir de la caja escénica y sus instalaciones técnicas, debían idear nuevos dispositivos. La máquina fue considerada el elemento clave que permitiría prescindir de la caja escénica cerrada y que permitiría habilitar una escena en contacto directo con el auditorio, recurriendo a complejos dispositivos mecánicos que pretendían suplirla sin perder eficiencia ni funcionalidad. Erwin Piscator afirmaba al respecto:

*No es una mera casualidad que en una época cuyas creaciones técnicas se destacan como gigantesca torre sobre todas las demás producciones se dé una tecnificación de la escena. Y menos lo es aún que esa tecnificación reciba su impulso precisamente de una parte que se encuentra en contradicción con el orden social actual. Las revoluciones espirituales y sociales*

<sup>6</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Teatro, Circo, Variedades” en SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, op. cit. pp. 49-70.

<sup>7</sup> TATLIN, Vladimir, *Merz*. Hannover: Abril-Mayo-Junio, 1924, nº8-9, p. 84.

<sup>8</sup> PISCATOR, Erwin, “Nacimiento del Teatro Piscator”, en SASTRE, Alfonso (ed.), *Erwin Piscator. Teatro Político*, op. cit., pp. 166, 173.



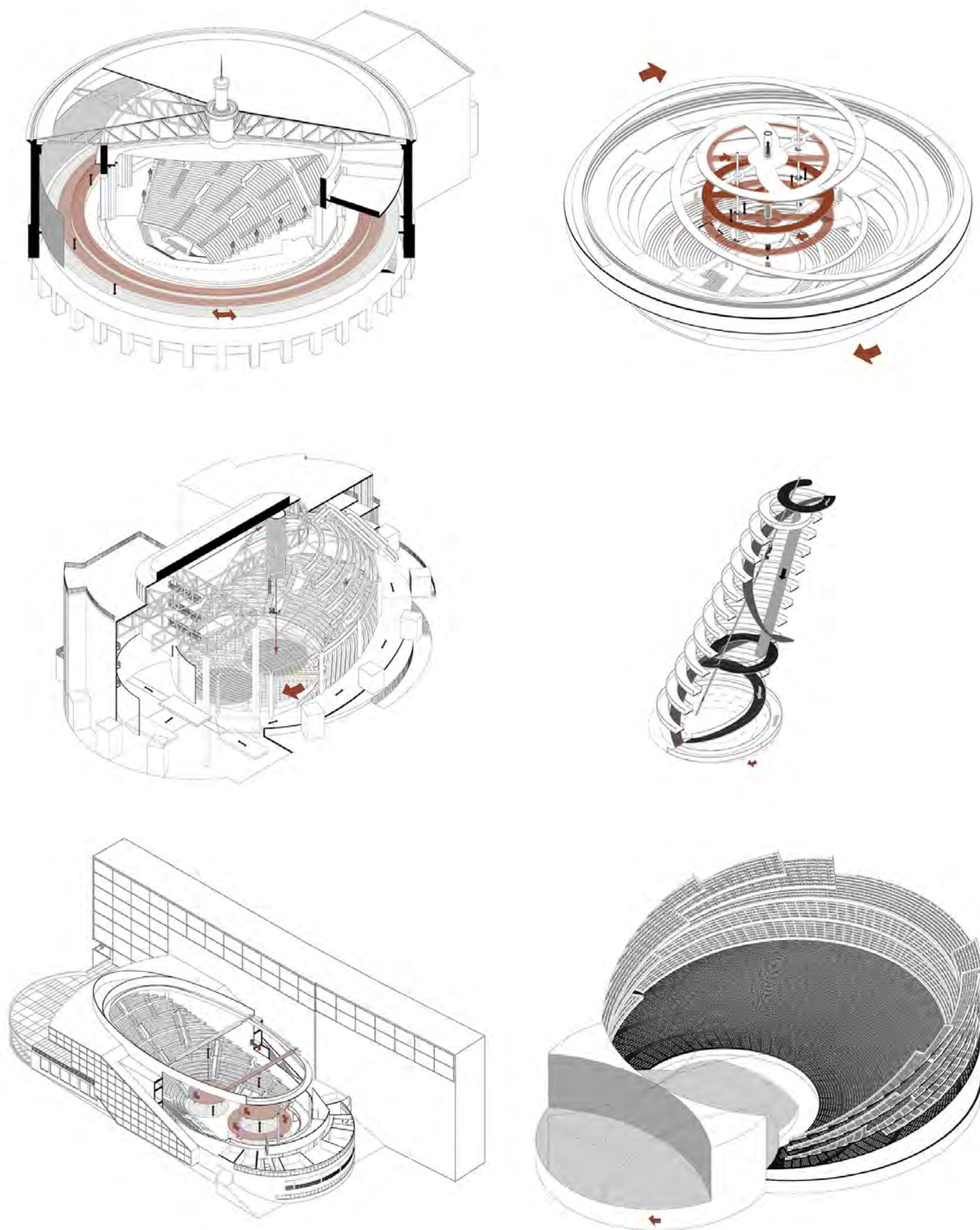


Fig.6.06. Esquemas de movimiento.

Fig.3.3.26. Konstantín Mélnikov, *MOPS*, Moscú, 1931. Planimetría y maqueta realizada por S. Birk, F. Friedrich y L. Heilmeyer

Fig.6.06.

han estado siempre ligadas a revoluciones técnicas. Ni tampoco podría imaginarse el cambio de la función de la escena sin una renovación técnica del aparato escénico.<sup>8</sup>

Ninguna de las propuestas espaciales que se han analizado a lo largo de esta investigación, sería posible sin que hiciesen un uso intenso de la mecánica, que aporta la componente funcional y, en ocasiones estética de la propia arquitectura teatral. Las propuestas arquitectónicas de Hermann Dernburg, Hans Poelzig, Oskar Strnad, Frederick Kiesler, Enrico Prampolini, László Moholy-Nagy, Andor Weininger, Farkas Molnár, Walter Gropius, los hermanos Vesnín, Mélnikov, Barkhin y Vakhtángov, Marinetti o Ciocca precisan de un uso intenso de la maquinaria moderna para poder funcionar como modelos teatrales competentes. Todas las propuestas incorporan plataformas capaces de desplazarse vertical, horizontalmente o rotar, si bien su uso es muy variado y podría clasificarse en tres grupos:

- Aquellos en los que la maquinaria se emplea únicamente para permitir los cambios de la escenografía en la escena incorporada al espacio, sustituyendo los peines, la parrilla del telar y las diabras de la caja escénica. Esto ocurre en el proyecto del *Ringtheater* de Oskar Strnad con sus tres anillos móviles perimetrales elevables o el *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca, con su plataforma escénica circular rotatoria que superaba ampliamente las dimensiones del dispositivo ideado por Lautenschläger. Sin embargo debe mencionarse que la aportación más radical en este sentido sería la del proyecto de Konstantín Mélnikov para el teatro del *MOPS*, en el que se plantea un dispositivo escénico completamente mecanizado que aportan diferentes posibilidades de cambio de escena actuando conjuntamente con la posibilidad de orientar el auditorio cónico a cada una de ellas.

- Los proyectos que emplean la maquinaria para permitir una configuración variable del espacio, como ocurría en el caso del *Teatro Meyerhold* de Barkhin y Vakhtángov que con sus plataforma rotatorias y elevables pretendían prescindir incluso de la escenografía o, en mayor medida, el *Teatro Total* de Walter Gropius. En este proyecto la maquinaria permite conformar hasta cuatro tipologías espaciales diferentes mediante la rotación de una parte de la escena, sin renunciar a disponer una caja escénica completamente equipada. En ambos proyectos juega también un papel esencial la incorporación de un puente grúa que permite el desplazamiento de dispositivos escénicos y escenografías, configurando un taller experimental industrializado.

- Los casos más radicales en cuanto al uso de la maquinaria serían los de los proyectos teatrales de Kiesler y Moholy-Nagy, en los que la totalidad del espacio se somete a una serie de desplazamientos simultáneos que resultan esenciales para el desarrollo de la acción escénica. En ambos proyectos la base del teatro gira sobre sí misma, se incorporan plataformas móviles que rotan y se desplazan verticalmente, un cilindro en cuyo interior se mueve un elevador mecánico y plataformas elevadoras que permiten el desplazamiento en torno a un mástil central. Si bien ambos proyectos son formalmente diferentes e incluso los teatros podrían entenderse como pertenecientes a tipologías diferentes, su uso de los sistemas de rampas, de plataformas a diferentes niveles y de la mecánica destinada a movilizar el espacio teatral, resultan extremadamente similares y seguramente se hayan influido mutuamente en su formalización.

A través de estos ejemplos se hace patente el determinante papel desempeñado por la máquina y la técnica moderna aún sin mencionar el uso de los sistemas de iluminación y las proyecciones cinematográficas que se dejan para el siguiente punto. Sin embargo, pese a que en los proyectos de los teatros participaron personalidades provenientes de diferentes disciplinas colaborando en la definición de este nuevo espacio teatral moderno, en ningún caso se presenta un desarrollo detallado de esta componente mecánica y, en general, tampoco se contaba con ingenieros mecánicos o industriales que avalasen la fiabilidad de las propuestas. En ningún caso vemos a los autores de las propuestas dudar de las capacidades de la máquina o de la idoneidad del uso de las mismas durante el espectáculo. Esta confianza resulta sorprendente cuando muchas de las propuestas contaban con dificultades para ser ejecutadas incluso de manera parcial o cuando lo eran la componente mecánica no estaba a la altura de las expectativas en montajes de los propios Moholy-Nagy y Piscator para la obra *Der Kaufmann von Berlin* o Kiesler en *Kaiser Jones*.

Contra la utopía maquinista de los años veinte empezaron alzarse voces críticas a finales de los años veinte y comienzos de los años treinta, contra lo que se consideraba una hipertrofia mecánica de la arquitectura teatral y una alteración innecesaria del espectáculo teatral. Los críticos además contaban con multitud de ejemplos fallidos que esgrimían contra la nueva arquitectura teatral, como el caso del *Théâtre Pigalle*<sup>9</sup> en París, que por la complejidad y sobredimensión de su componente mecánica, que dio argumentos de peso a las voces críticas que se alzaron contra lo que consideraban una hipertrofia técnica de los teatros. El Convegno Volta de Roma se convirtió en un foro de evaluación de la investigación teatral moderna y en el que destacados autores como Silvio d'Amico esgrimieron argumentos similares contra la componente maquinista de los proyectos presentados, como el *Teatro Total* de Walter Gropius:

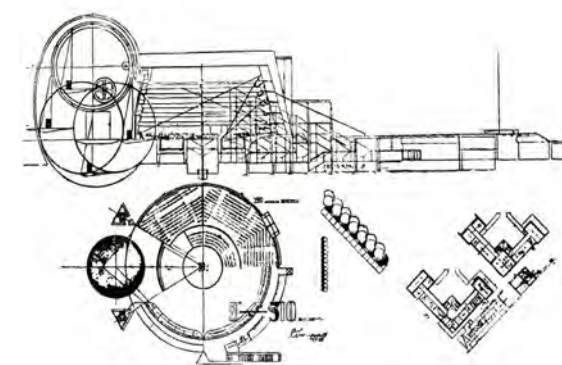


Fig.3.3.26.

<sup>9</sup> El *Théâtre Pigalle* fue inaugurado en París en Octubre de 1929, como un teatro ultramoderno que contaba con la tecnología escénica más desarrollada de la época, aunque utilizaba una tipología espacial a la italiana. Contando con el apoyo financiero de Henri y Philippe de Rothschild el proyecto no planteó una alteración de la estructura convencional del teatro, sino únicamente la inclusión de los sistemas de iluminación, megafonía y una caja escénica de 22 metros de ancho, 20 de fondo y 48 de alto, dotada de un sistema de cambio de escena que serían la envidia de toda Europa y un auditorio para 1500 espectadores. En su diseño de estilo Art Déco participaron conjuntamente los arquitectos Charles Siclis, Henri Just y Pierre Blum. Resulta especialmente interesante el pequeño libro editado para su inauguración del teatro con textos de Jean Cocteau y René Lara, fotografías de Germaine Krull y diseño gráfico de Jean Carlu titulado *Théâtre Pigalle: ses éclairages, sa machinerie*. (COCTEAU, Jean et al., *Théâtre Pigalle: ses éclairages, sa machinerie*, París: Draeger, 1929.)

<sup>10</sup> PIRANDELLO, Luigi, *Convegno di Lettere...*, op. cit., p. 208.



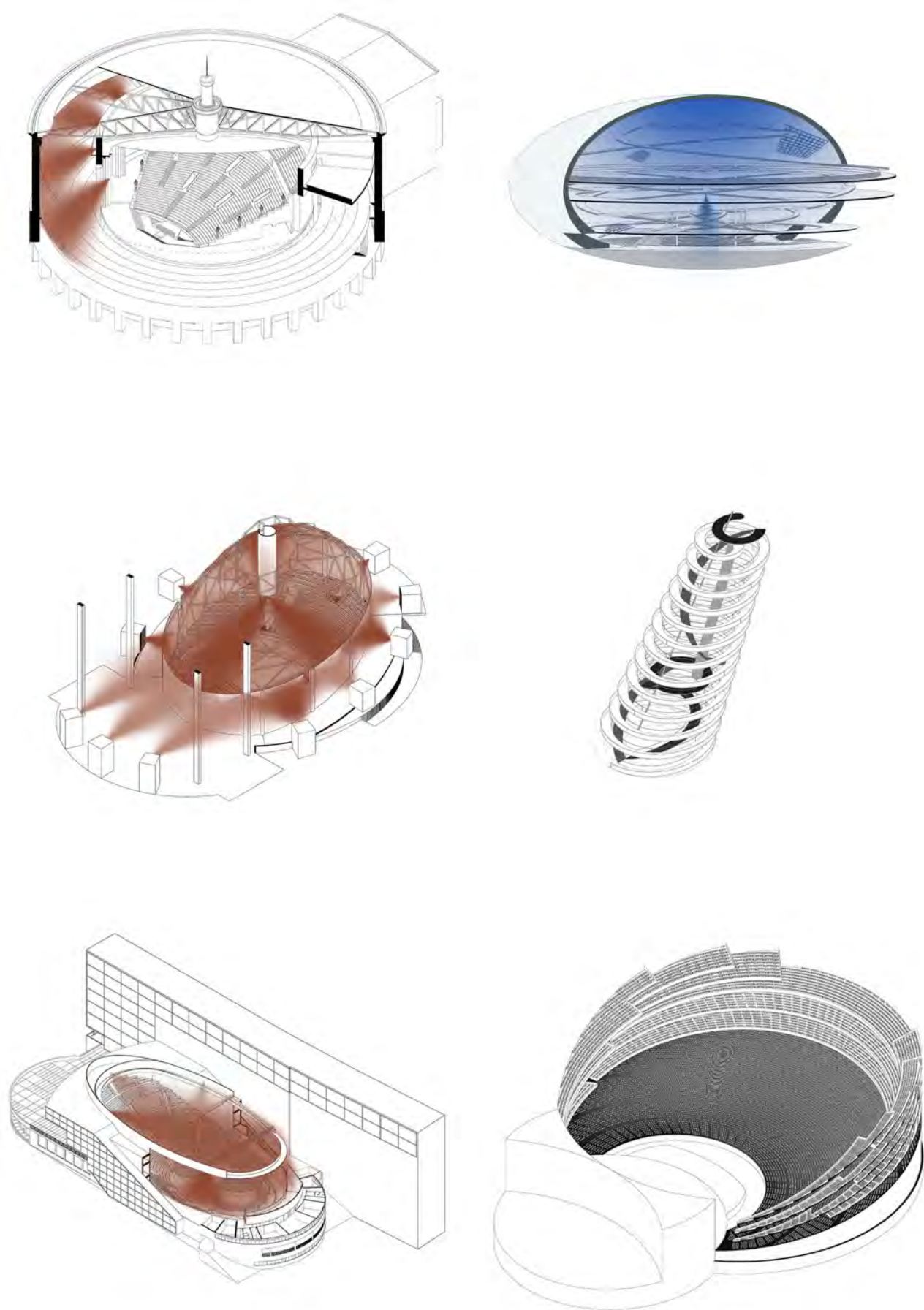


Fig.6.07. Sistemas de Proyección.

Fig.6.07.

*Así que tenga cuidado de no hacer, de otra forma, un bis del teatro parisino Pigalle, donde un mecenas invirtió decenas de millones, para equiparlo con una increíble serie de complicadísimos mecanismos, de los cuales ninguno ha podido utilizarse, y que están sin estrenar o casi, por falta de comedia ad hoc*<sup>10</sup>.

El Convegno Volta, al que asistieron destacadas personalidades de toda Europa vinculadas al teatro, se convirtió en una manifestación mayoritaria en contra de las nuevas tipologías basadas en el uso intensivo de la maquinaria y marcó el final de muchas de las esperanzas de materializar estas propuestas teatrales.

## CINE Y TEATRO

*Esquemas proyecciones. Construcción de la ilusión escénica.*

El empleo de medios técnicos para generar algún tipo de ilusión escénica ha formado parte del teatro desde sus orígenes, partiendo del *deus ex machina* clásico, los artilugios empleados en los misterios medievales, los autómatas, el uso de la perspectiva renacentista o la maquinaria escénica barroca que condicionaron las puestas en escena y los edificios destinados a acogerlas.

En el ámbito moderno el *Festspielhaus de Bayreuth* supuso un hito en este sentido al permitir una integración de disposición espacial, medios técnicos y elementos escenográficos destinados a la construcción de una ilusión escénica conjunta que pretendía ser la materialización de la formulación teórica de la *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner.

El proyecto de Wagner se convirtió en un referente obligado para los proyectos de los años veinte y treinta, que se apoyaron en el uso de dos elementos para conformar la ilusión escénica moderna: los sistemas de iluminación y de proyección.

Pese a que a comienzos de siglo se había especulado sobre la influencia negativa que la creciente popularidad del cine tendría sobre el teatro, en general, los directores de vanguardia no vieron en el cine una amenaza, sino un nuevo medio que la modernidad ponía en sus manos y que podría abrir nuevas posibilidades. Los directores trataron de experimentar con el cine incorporándolo como uno más de los medios disponibles en la escena y como uno de los elementos que colaboraría en la construcción del teatro moderno, tal y como se aprecia en los escritos de Vsévolod Meyerhold:

*Nosotros, que edificaremos un teatro capaz de sostener la competencia cine, declaramos: dejadnos tiempo para llevar a buen término la “cineficación” del teatro, dejadnos realizar en el escenario procedimientos técnicos de la pantalla, dejadnos actuar sobre un escenario equipado con todos los hallazgos de la técnica moderna, capaz de satisfacer las exigencias que planteamos a la acción teatral y entonces crearemos espectáculos que atraigan tantos espectadores como los cines.*<sup>11</sup>

El cine ofrecía la posibilidad de transformar el espacio, de incorporar ambientaciones e imágenes tanto reales como teatralizadas y permitía nuevos formatos de representación que suponían una liberación del realismo y naturalismo. Los directores de vanguardia comenzaron a experimentar con las proyecciones cinematográficas incorporándolas a sus representaciones en obras como *W.U.R.* de Kiesler, *A pesar de todo* de Piscator o *Tierra encabritada* de Meyerhold. En estas representaciones pioneras, el cine comenzó a mostrar sus capacidades como elemento de configuración espacial y capaz de colaborar en la creación de una escena ilusoria, dinámica o virtual, aportando recursos inexplorados a la escena.

Las proyecciones cinematográficas se incorporaron al espacio teatral, pero no lo hicieron exactamente como ocurría en los cines. El teatro moderno trataba de abolir la direccionalidad y focalidad del teatro a la italiana, razón por la que en la conformación del espacio teatral moderno los proyectores de cine se desplazaron a diferentes posiciones y buscaron expandirse a la totalidad del espacio. La voluntad de integración espacial llevó a que los proyectores se dispusiesen en diferentes puntos del espacio y proyectasen imágenes en la totalidad del teatro, superando la focalidad de las proyecciones cinematográficas y buscando crear una envolvente virtual multimedia en los proyectos más radicales, apoyados en las últimas aportaciones del progreso técnico y científico.

La incorporación de estos dispositivos merece una especial atención en esta tesis, ya que no se trata únicamente de disponer un elemento técnico en el espacio teatral, sino que su propia integración condicionó las soluciones arquitectónicas propuestas.

En el proyecto del *Ringtheater* Oskar Strnad el origen de la forma circular se encuentra en la idea de generar un horizonte perimetral ilusorio sobre el que se situaría un ciclorama que colaboraría en la construcción del espacio infinito envolvente, tal y como ocurría en los panoramas. Años después el proyecto de Barkhin y Vakhtángov para el *Teatro Meyerhold* dispuso una galería técnica en su parte superior desde la que se proyectarían haces de luz e imágenes a la totalidad del espacio, con especial incidencia sobre las paredes del mismo, en las que se encontraría con algunas interferencias como

<sup>11</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “La reconstrucción del teatro”, en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., pp. 270-281.





Fig.6.12.



Fig.6.13.



Fig.6.08.



Fig.6.09.

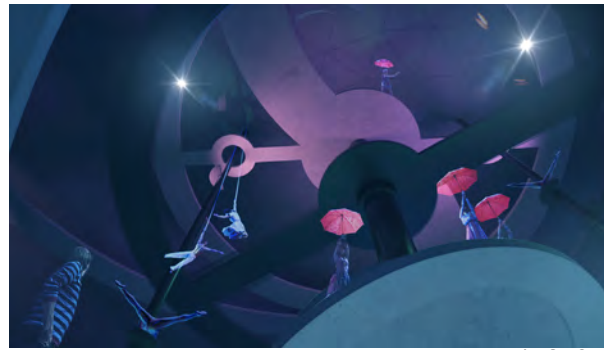


Fig.6.10.

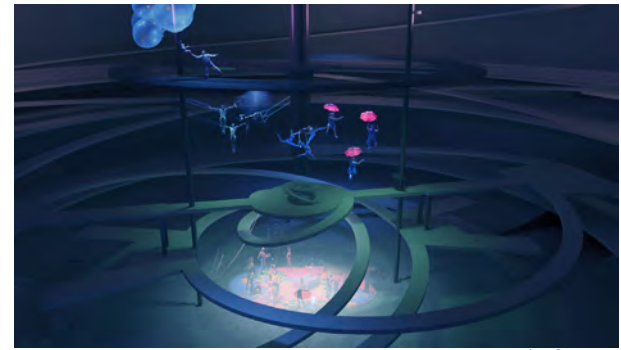


Fig.6.11.

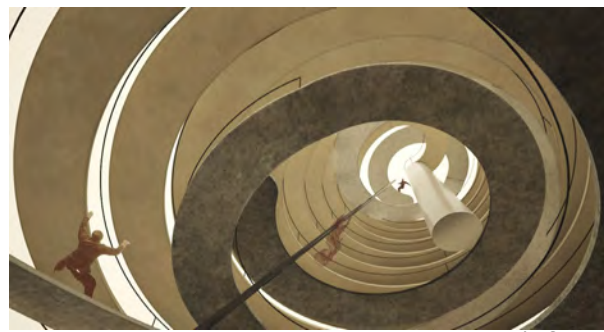


Fig.6.14.

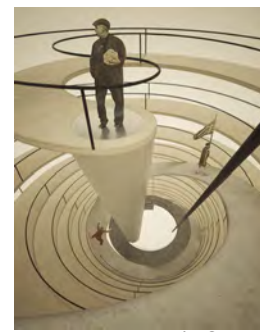


Fig.6.15.



Fig.6.16.

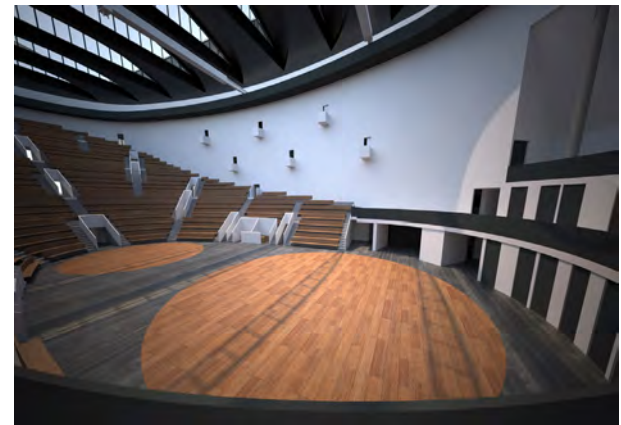


Fig.6.17.

Fig.6.08/09. Oskar Strnad, *Ringtheater*, 1922.

Fig.6.10/11. Friedrich Kiesler, *Endless Theatre*, 1924-26.

Fig.6.12/13. Walter Gropius, *Total Theater*, 1927.

Fig.6.14/15. László Moholy-Nagy, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1928

Fig.6.16/17. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov, *Teatro Meyerhold*, 1933.

Fig.6.18/19. Gaetano Ciocca, *Teatro di Massa*, 1934.

Fig.2.1.36. László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1922-1930, réplica 1970.

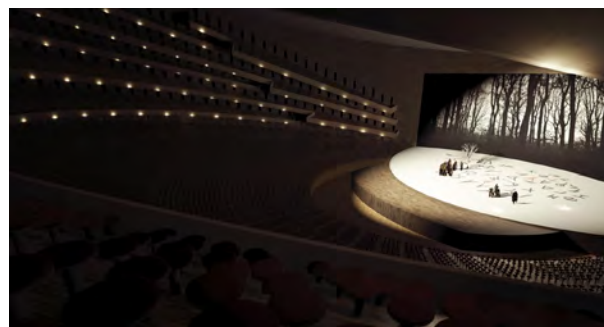


Fig.6.18.



Fig.6.19.

los balcones que las perforan o las propias gradas en su encuentro con ellas.

Mucho más ambiciosos en este sentido fueron los proyectos de Kiesler y Gropius. En el *Endless Theatre* la envolvente virtual se expandía la totalidad del perímetro conformado por el elipsoide traslúcido que podría iluminarse o incorporar imágenes mediante retroproyección, conformando una envolvente tridimensional destinada a componer una ambientación global y virtual que completaría el dinamismo de la edificación, pero del que no se conoce el funcionamiento. En el aspecto funcional el proyecto del *Teatro Total* de Walter Gropius supuso una importante aportación. Apoyándose en el progreso técnico de los proyectores de la compañía Zeiss para cúpulas de planetarios, Gropius incorporó una piel textil especialmente diseñada para recibir proyecciones de este dispositivo y de una serie de cabinas de una serie de cabinas de proyección dispuestas en el perímetro del teatro. El proyector central se situó en un cilindro técnico central, similar al que había propuesto anteriormente Farkas Molnár en su *U-Theater*, mientras la totalidad de la volumetría interior del proyecto adaptó su configuración formal a los requerimientos de este sistema integral de proyecciones cuya finalidad sería el construir una envolvente virtual global que sumergiese a los espectadores en la acción escénica. El proyecto de Gropius se convirtió en una referencia obligada y fue el origen de muchos planteamientos similares como el de Traugott Müller o de algunas de las propuestas de los concursos teatrales soviéticos de los años treinta.

En el extremo opuesto se encontraría el proyecto de Ciocca<sup>12</sup>, aunque sí contaba con incluir sistemas de iluminación y megafonía, cuyo uso no llegó a precisarse completamente y que parecería depender del montaje escenográfico.

Por último el proyecto de Moholy-Nagy no llegó a precisar el sistema de iluminación y proyecciones que podría incluir su dispositivo escénico, debido al nivel de desarrollo preliminar y esquemático de su propuesta utópica. Sin embargo, proyectos contemporáneos del mismo autor como el *Lichtrequisit einer Elektrischen Bühnen*, literalmente dispositivo luminoso para una escena eléctrica, proponían superficies reflectantes capaces de proyectar luces e imágenes en la totalidad del espacio, dando lugar a sugerentes efectos cromáticos que resultan fácilmente imaginables formando parte de su propuesta teatral.

Como se ha visto la inclusión de proyecciones cinematográficas, pese a estar presente en todas las propuestas, marca diferencias esenciales entre las diferentes propuestas, que oscilan entre el uso puntual como parte de la escenografía a la construcción de una envolvente virtual que supone una de las cuestiones más interesantes e innovadoras de la tipología teatral moderna, buscando sumergir al espectador en un espacio ilusorio envolvente. Más allá de estos sistemas de iluminación y proyecciones algunas de las propuestas también plantearon el uso de sistemas que ampliasen la ilusión escénica a otros sentidos: mediante fuentes sonoras en diferentes puntos del espacio, odorizadores, bandas táctiles o incluso movilizándolos buscando incorporar todos los sentidos de los espectadores. Pese al evidente interés y los sugerente que resulta la inclusión de una estimulación sensorial total como al que proponía Marinetti en su *Teatro Totale Futurista*, estos elementos fueron simplemente enunciados y son concebidos como dispositivos independientes que no precisarían de una conformación arquitectónica específica y no tendrían una especial repercusión en la conformación volumétrica de los proyectos.



Fig.2.1.36.

<sup>12</sup> “El teatro del pueblo no acabará con el cine, ni tampoco éste morirá. La pantalla siempre aparecerá como auxiliar en la escena. También la radio será, como deber ser, la vanguardia del espectáculo musical, la propaganda del concierto.”



CO.2. EVOLUCIÓN CONCEPTUAL DEL TEATRO DE LA VANGUARDIA

*Gesamtkunstwerk, Teatro Sintético, Teatro Universal, Teatro Total, Teatro Totalitario.*

A lo largo de la presente investigación se ha desarrollado un discurso en torno a la definición de la tipología teatral de la vanguardia europea en diferentes contextos y a cargo de diferentes agentes que he buscado enlazar bajo el concepto único de Teatro Total, siendo consciente de su diversidad. Este concepto se toma como la definición más global y completa de un proceso de formulación teórica evolutivo en el que se entrelazan proposiciones teóricas, realizaciones escenográficas y proyectos arquitectónicos, que progresivamente fueron añadiendo elementos y matices y dando forma al espacio teatral moderno. De esta manera los términos Gesamtkunstwerk, Teatro Infinito, Teatro Universal, Teatro Total y Teatro Totalitario se enmarcan dentro de una única línea de investigación multidisciplinar en la que participaron de manera conjunta directores teatrales, artistas, arquitectos e ingenieros y que presenta una serie de planteamientos comunes en su diversidad.

El origen de la formulación conceptual del espacio teatral de vanguardia sería la Gesamtkunstwerk<sup>13</sup> enunciado por Richard Wagner en la segunda mitad del siglo XIX. Este término, que podría traducirse como obra de arte total, unitaria, colectiva o completa<sup>14</sup>, partía de la idea de que las limitaciones expresivas de cada una de las artes por separado las restringían a un determinado campo de expresión, de manera que solo gracias a la fusión nacida de su integración y cooperación conjunta “podría expresarse con la claridad más satisfactoria lo que uno no podría de ningún otro modo expresar por sí mismo”<sup>15</sup>. Mediante la colaboración de Wagner con los arquitectos Gottfried Semper y Otto Bruckwald se construyó el *Festspielhaus de Bayreuth*, un espacio arquitectónico en el que las formas y los medios se coordinaban buscando ejercer un control sin precedentes sobre la experiencia perceptiva y sensorial de los espectadores. La arquitectura se convertía con ello en un elemento esencial en la configuración de la Gesamtkunstwerk, lo que supuso el comienzo de la era moderna en la arquitectura teatral, formando parte de la síntesis teatral en la que se fusionaban música, acción escénica y arquitectura. De este modo Wagner no solamente enunció el concepto, sino que convirtió al teatro en el lugar más apropiado para acoger esta unión de las artes.

La propia formulación de la Gesamtkunstwerk tiene una implicación evolutiva e histórica, ya que los textos teóricos de Wagner identifican la obra de arte total con las representaciones teatrales de la Grecia clásica. El teatro griego clásico en la visión de Wagner se convirtió en el paradigma de la integración de música, voz y danza, ante la comunidad unida que asiste a la representación y colaboraba en la creación de la “gran obra de arte unitaria de Grecia”. Esta fusión original se vio fraccionada en sus partes componentes aisladas, que recuperarían su plenitud de nuevo en la integración de la Gesamtkunstwerk. En *Das Kunstwerk der Zukunft*<sup>16</sup> Wagner señalaba también la necesidad de concebir el teatro como un medio más allá del simple entretenimiento burgués, sino como un arte que sirva a las necesidades del *Volk*, la comunidad.

La formulación teórica de Wagner atrajo a Bayreuth a las personalidades más influyentes del ámbito teatral europeo, algunos de los cuales consideraron que los conceptos teóricos enunciados no fueron plenamente materializados en las puestas en escena de Bayreuth. Autores como Edward Gordon Craig y Adolphe Appia o teóricos como Georg Fuchs realizaron aportaciones con las que la fusión de los medios escénicos se hizo más evidente a través del uso de la luz, la abstracción de las formas escenográficas y la articulación espacial mediante planos y escaleras que promoviesen la expresión orgánica y dinámica del actor.

La formulación de la integración de los medios y su efecto conjunto sobre los sentidos no fue únicamente formulada por Richard Wagner, sino que otros autores a mediados del siglo XIX se aproximaron a esta cuestión. Uno de los más influyentes fue Charles Baudelaire<sup>17</sup> que en el poema *Correspondances*<sup>18</sup> de su obra las *Fleurs du mal* de 1857 estableció un mismo origen para las sensaciones sonoras, olfativas, táctiles, gustativas y visuales, permitiendo interrelacionar cualidades específicas de las diferentes artes conformando una totalidad<sup>19</sup>:

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs  
d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les  
prairies,  
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des  
sens.*<sup>20</sup>

También el concepto de sinestesia, la transferencia de involuntaria de información entre los sentidos, supuso un acercamiento de algunos autores como Aleksandr Skriabin a la obra de arte total, en obras como *Mysterium* en la que se unirían

música, danza e iluminación en una representación preapocalíptica a los pies del Himalaya.

Si bien la aportación de teóricos y directores resultó esencial, no fue menos importante la integración de artistas de diferentes disciplinas en la creación de espectáculos teatrales a comienzos del siglo XX. A través de la formulación de la fusión e interpenetración de los medios artísticos, el teatro se apoderó de ideas compositivas procedentes de otros ámbitos artísticos. Contribuyeron de manera especialmente destacada a esta labor las compañías de ballet que contaron con colaboraciones de destacados coreógrafos, bailarines, músicos, poetas y pintores en sus giras europeas: Stravinsky, Satie, Cocteau, Massine, Falla, Picasso, Léger, Delaunay, Derain, Matisse, Braque, Goncharova, Lariónov, De Chirico, Braque y muchos otros artistas de vanguardia colaboraron con compañías legendarias como la liderada por Serguéi Diaghilev entre 1909 y 1929<sup>21</sup>. La unión de artistas de diferentes disciplinas colaborando activamente en la concepción del espectáculo resultó una referencia esencial para el devenir de la creación escenográfica. La libertad creativa desplegada en los ballets, el menor peso de la tradición y la mayor independencia del ballet del contenido de la obra a representar fueron un campo de experimentación idóneo que pronto se extendió al ámbito teatral. La pretendida colaboración entre las artes propició que al mismo tiempo que los directores escénicos reclamaban la colaboración de pintores y músicos, éstos se interesaran por el teatro como medio de expresión, como el entorno en el que materializar las ambiciones espaciales y dinámicas de los diferentes movimientos de vanguardia<sup>22</sup>.

Sin embargo una nueva fusión que resultaría esencial en la formulación de la tipología teatral moderna tuvo lugar en el seno del Futurismo, Dadaísmo y el Constructivismo: la síntesis de los medios artísticos con los medios técnicos y mecánicos.

El Futurismo y Dadaísmo rompieron sistemáticamente con todas las convenciones históricas y la estructura teatral clásica, buscando aproximarse a otros espectáculos como el circo, la opereta, el teatro de variedades o el cabaret, con sus representaciones en las que se sucedían acciones en las que se empleaban todo tipo de nuevos medios técnicos y de representación. Los dadaístas y los futuristas, optaron por una superposición de diferentes medios, por la interdisciplinariedad, conformando una agregación no jerárquica ni estructurada que alcanzó sus máximos niveles de radicalidad escénica. La provocación, la simultaneidad, el ritmo, la confluencia de medios y la sorpresa de las Serate futuristas, el Cabaret Voltaire o el Teatro Merz se convirtieron en señas de identidad del teatro de vanguardia.

La aportación futurista se integró en el manifiesto y concepto de Teatro Sintético, que hace referencia tanto a su breve duración como a la fusión de todos los medios disponibles en la escena. Pese a que la formulación de una propuesta arquitectónica por parte del Futurismo fue bastante esquemática y tardía, fundamentalmente en el proyecto del *Teatro Totale Futurista* de Marinetti en 1933, su proposición teórica sí resultó tremendamente influyente. Los futuristas llevaron la acción a cualquier punto del espacio teatral, rompieron la estructura pautada de la representación teatral y propusieron la integración de los medios técnicos y una nueva estética del dinamismo y la máquina, que quedó resumida en la serie de atributos que el propio Marinetti vinculó a su proyecto. En él se condensaron todos los atributos de la investigación realizada anteriormente: “sintético polisensorial simultáneo poliescénico aeropictórico aeropoético cinematográfico radiofónico olfativo táctil sonoro”<sup>23</sup>.

La veneración maquinista de los orígenes del Futurismo tuvo continuidad en las representaciones de la vanguardia teatral soviética. Tras la Revolución de 1917 el teatro se convirtió en un elemento esencial de comunicación entre las clases dirigentes y el pueblo, con lo que se potenció la componente ideológica que se añadió a la síntesis de medios, funciones y formas. La unión de los directores reformistas como Taírov o Meyerhold con los artistas vinculados a la vanguardia artística soviética en general y al Constructivismo en particular, llevó a crear una auténtica fusión de escenografía, ritmo musical, composición dramática, dirección artística y método de actuación, en la que se empleó la máquina y la técnica como símbolos del nuevo teatro y del nuevo orden social. Frente a la agregación caótica futurista, la vanguardia soviética estructura toda la acción bajo los principios de la acción dramática pautada por el director.

La escena articulada en niveles se convirtió en manos de los directores y artistas de vanguardia en la escena mecánica en montajes de directores como Meyerhold, Prampolini, Taírov, Piscator o Kiesler. Sin embargo, a la vez, para muchos de ellos puso de manifiesto la falta de adaptación de los equipamientos teatrales existentes a las nuevas necesidades y ambiciones de sus representaciones. El nuevo teatro pretendía sobrepasar los límites de la caja escénica y el arco proscenio, invadiendo la totalidad del espacio y relacionándose directamente con el público, como ocurría en las representaciones futurista, dadaístas y en las acciones de masas soviéticas, que fueron el origen de la nueva tipología teatral. La voluntad de aproximarse a las masas fue una invariante de los diferentes conceptos y una de las aspiraciones comunes del teatro de los años veinte, que tenía diferentes implicaciones que fueron desde la aproximación a los espectáculos populares, las acciones de masa o los eventos deportivos, buscando una identificación con el tejido social moderno y alejarse de los espectáculos minoritarios de los dramas naturalistas y simbolistas.

<sup>13</sup> El concepto de Gesamtkunstwerk tiene múltiples precedentes anteriores al siglo XIX que van desde la locución de Horacio recogida en *Ars poetica Ut pictura poesis* que podría traducirse como “la poesía como la pintura” vinculando las experiencias estéticas provocadas por las dos artes; otro antecedente claro sería la formulación de Gotthold Ephraim Lessing en su obra *Laocoonte* de 1766 (1729-1781) que apostaba por la superación de las diferencias entre las distintas artes y su unión en una síntesis multidisciplinar; Johann Gottfried von Herder (1744-1803), principal instigador del movimiento *Sturm und Drang*, hablaba de la necesidad de renovación del arte dramático que consistiría en la integración de los elementos de poesía, escenografía y música en una sola obra. Wagner había elaborado su teoría del Gesamtkunstwerk, obra de arte total, apropiándose del concepto de genio de Schopenhauer, para crear una nueva obra resultante de la fusión de las diferentes artes, especialmente del arte dramático y musical. SZEEMANN, Harald, “Der Hang zum Gesamtkunstwerk”, en GUASCH, Anna M. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid: Akal, 2000, pp.189-190.

<sup>14</sup> Oliver Schefer escribe “a lo que se refiere el término “total” en la expresión alemana Gesamtkunstwerk es precisamente la unión, la colección de partes diferentes y la transgresión de los límites: gesamt es un pasado empleado como un adjetivo, derivado del término arcaico sameen, que significa “reunir, juntar, recoger””SCHEFER, Oliver, “Variations on Totality” en FINGER, Anke K. y FOLLET, Danielle (ed.), *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2011, p. 5.

<sup>15</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., p. 25.

<sup>16</sup> WAGNER, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1850.

<sup>17</sup> También relacionado con la obra *Zur Farbenlehre* que Johann Wolfgang von Goethe publicó en 1810, que trata acerca de la percepción del color a través de los sentidos, que supone un ataque al reduccionismo científico de la Ilustración y trata de integrar la teoría color con la especial sensibilidad humana.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna...*, op.cit., p. 15.

<sup>19</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., p. 25.

<sup>20</sup> *La Naturaleza es un templo donde pilares vivientes / Susurran a veces palabras confusas; / El hombre atraviesa bosques de símbolos / Que lo observan con mirada familiar. / Como ecos prolongados que se confunden en la distancia / En una profunda y tenebrosa unidad/armonía, / Amplia como la oscuridad de la noche y como la claridad del día / Los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden. / Hay perfumes frescos como piel de niños, / Suaves como los oboes, verdes como las praderas, / Y otros, corruptos, ricos y triunfantes, / Permitiendo la expansión de las cosas infinitas, / Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso, / Que cantan los arrebatos del espíritu y de los sentidos.*

<sup>21</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., pp. 20-26.



La fusión de técnica y teatro se oficializó en el Festival de Música y Teatro organizado en Viena bajo el título de Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, en donde se presentaron propuestas de toda Europa unidas por su vinculación a la mecánica y la técnica modernas. En la muestra multidisciplinar vienesa se presentaron una serie de proyectos de espacio teatral en los que la componente mecánica resultaba esencial en la conformación de las nuevas tipologías arquitectónicas: el *Ringtheater* de Oskar Strnad y el *Railway Theatre* de Friedrich Kiesler. Más allá de esta integración mecánica los proyectos emplearon un concepto que sería precursor de planteamientos futuros, el Espacio Infinito. Tanto el perímetro cilíndrico del proyecto de Strnad como el elipsoide que conformaba la piel del proyecto de Kiesler, se concebían como envolventes ilusorias que trataban de desmaterializar los límites del espacio y construir una envolvente virtual que no se limitaba al espacio escénico, sino que se extendía a la totalidad del espacio buscando la inmersión total de los espectadores en la acción escénica. La evolución conceptual de la obra de Kiesler desde el *Railway-Theater*, en el que la mecánica ponía en movimiento todo el equipamiento teatral, al *Endless Theatre*, en el que movimiento mecánico y la envolvente virtual se fusionan en la concepción de un espacio cinético, fueron la mejor síntesis de la aportación de la exposición vienesa.

Vasili Kandinski también prestó una especial atención a la correspondencia entre las artes, estudió los efectos sinestésicos y estableció frecuentemente analogías para ilustrar los principios compositivos de su trabajo alejado de la objetividad y de su función representativa. En sus obras teóricas estableció una equivalencia entre sonido, color y movimiento que compondrían la “obra de arte monumental”<sup>24</sup>, mientras la composición escénica sería una acción dinámica basada en el ritmo musical, el dinamismo pictórico y la danza, tal y como lo definió en su obra *De lo espiritual en el arte*<sup>25</sup> en 1910 y que materializó en su obra *Der gelbe Klang*, sonoridad amarilla, una composición de 1909 destinada a unir en una única obra movimiento musical, pintura, teatro y danza, sin que ninguno quede subordinado frente a los demás<sup>26</sup>. Esta obra se completaría con la correspondencia entre forma, color y espacio que incluyó en la publicación *Punto y línea sobre un plano*.<sup>27</sup>

Las ideas de Kandinski<sup>28</sup> sobre la integración de las artes y los medios tuvieron continuidad en la Bauhaus cuyo programa pretendía la síntesis de arte y la artesanía y posteriormente de arte e industria tras la reformulación del programa en 1923, considerando a la arquitectura como el punto de encuentro de todas ellas, tratando de construir una utopía social<sup>29</sup> en la que se reorganizaría el mundo a partir de la creación artística. Esta fusión de los medios artísticos y técnicos encontró en el Taller de Teatro un espacio esencial para su desarrollo, que se convirtió en uno de los laboratorios de formulación teórica y arquitectónica más importante del ámbito teatral europeo y que impregnaba la vida diaria de la escuela a través de las fiestas y representaciones festivas de la escuela. Las aportaciones de profesores como Schlemmer, Moholy-Nagy y brillantes alumnos como Andor Weininger y Farkas Molnár permitieron la formulación de espacios arquitectónicos en los que se produciría la síntesis de todas las artes y la arquitectura que había señalado Gropius:

*La obra de arte teatral es como una unidad orquestal muy próxima a la arquitectura, las dos se fecundan recíprocamente; como en la arquitectura todas las partes artísticas abandonan su propia personalidad al servicio de una razón común mucho más elevada de la obra total, en la obra teatral igualmente se reúnen una multitud de problemas artísticos según las leyes superiores para crear una nueva y más grande unidad.*<sup>30</sup>

En este contexto resultó esencial la aportación teórica y la formulación del concepto Teatro Total<sup>31</sup> por parte de Moholy-Nagy en su escrito *Theater, Zirkus, Varieté*, definido como la fusión de las artes en la escena con la luz, ritmos sonoros, plataformas, espacio, forma, color y figura humana, como medios integrados conformando una acción teatral dinámica:

*Imaginamos la acción escénica total como un gran proceso rítmico-dinámico que pueda alojar a grandes masas y acumulaciones de medios técnicos en una forma elemental.*<sup>32</sup>

Esta concepción que Moholy-Nagy buscó materializar en su proyecto teatral *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung* desarrollado entre 1922 y 1928, trascendió mediante la identificación del concepto con el proyecto de Walter Gropius para el teatro de Erwin Piscator, que supuso la síntesis última de la investigación teatral de la Bauhaus y Teatro Político del director alemán<sup>33</sup>:

*El Teatro Total es la reunión, perfectamente puesta en escena, de las artes escénicas (por lo cual se impone involuntariamente el pensamiento acerca del concepto de Richard Wagner de la Gesamtkunstwerk).*<sup>34</sup>

En el proyecto arquitectónico de Walter Gropius confluyeron las ambiciones estéticas de la Bauhaus y las políticas de Erwin Piscator. El *Teatro Total* se concebía como un dispositivo capaz de activar los sentidos de los espectadores y como tal el término fue retomado por Marinetti en su formulación del *Teatro Totale Futurista*, en el que se sintetizaron todas las aportaciones futuristas, con dispositivos específicos para activar cada uno de los sentidos, como bandas táctiles, odorizadores, fuentes sonoras diversas,... La *máquina teatral* de Gropius supuso un hito en la definición de la tipología teatral moderna en el período de entreguerras, al ser concebido como un espacio en el que las artes escénicas, la técnica moderna y la arquitectura se fusionaban en un espacio que integraba los medios modernos con las tipologías clásicas conformando una unidad espacial, sustentada por la técnica:

*Lo que yo imaginaba era algo así como una máquina de escribir, un aparato que estuviera dotado con los más modernos medios de iluminación, de elevación y rotación en sentido vertical y horizontal, con incontables cabinas de proyección, con altavoces, etc. Para ello necesitaba un teatro de nueva construcción, que hiciera posible la aplicación de nuevos principios dramáticos.*<sup>35</sup>

La investigación sobre el Teatro Total no encontró continuidad en la República de Weimar debido a los cambios en la estructura académica de la Bauhaus y a la imposibilidad de materializar el proyecto de Piscator y Gropius. Sin embargo su influencia sí se hizo notar y se convirtió en un referente internacional tanto para aquellos autores que buscaban la construcción de una experiencia puramente estética, como de los que pretendían emplear el teatro como un medio de propaganda y comunicación con las masas.

El propio Vsévolod Meyerhold adoptó una formulación muy similar cuando enunció los principios teóricos de su nuevo espacio teatral, en los que, además de la influencia del Teatro Total, también se encontraba presente la formulación wagneriana:

*Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala.*<sup>36</sup>

Las iniciativas personales de Meyerhold se vieron secundadas por los programas de concursos de espacios teatrales de masas a comienzos de los años treinta. Sin embargo los propios concursos de espacios teatrales de masas supusieron el paso del Teatro Sintético Proletario soviético al Teatro Totalitario del Realismo Socialista. El control estatal soviético sobre las representaciones teatrales afectó también a la construcción de los equipamientos e implicó el abandono de los medios técnicos y el retorno a la fragmentación espacial entre escena y auditorio, el anfiteatro estratificado y el lenguaje ecléctico imbuido del simbolismo propio del Realismo Socialista.

También el Fascismo Italiano, consciente de la capacidad comunicadora del teatro, trató de construir una dramaturgia y estética acorde a los valores fascistas que pretendían implantarse. El origen del Teatro Totalitario Fascista fue el discurso del propio Mussolini en el que reclamaba la construcción de equipamientos teatrales de grandes dimensiones, inspirados en la arquitectura del Imperio Romano clásico, que dio lugar a las propuestas de Ciocca, Vietti o Interlandi, todas ellas vinculadas a los tipos de circo, anfiteatro o teatro romano, que no llegaron a construirse por falta de apoyo oficial o un programa concreto.

Una situación análoga podría establecerse con el nazismo alemán, en el que, tras calificar como arte degenerado cualquier manifestación artística abstracta o vanguardista, Joseph Goebbels promovió la construcción de una red de equipamientos basado en el retorno al teatro clásico al aire libre agrupados en la tipología denominada *Thingstätte*. Esta denominación aludía a las reuniones de las tribus germánicas que pretendían la identificación con el pasado histórico o mitológico de la nación. Concebidos como espacios teatrales al aire libre, emplearon como base de su conformación espacios naturales escarpados para construir anfiteatros híbridos entre la tipología griega y romana, destinados a generar una fusión mística del pueblo alemán retornando a las reuniones idealizadas de las tribus germánicas. De esta tipología llegaron a construirse unas cuarenta unidades, de las que se conservan ejemplos como el *Dietrich-Eckart Bühne* de Berlín o el *Annaberg Thingplatz* en las proximidades de Annaberg-Buchholz.

El ascenso de los regímenes totalitarios supuso el fin de la experimentación de vanguardia en general y de la arquitectura teatral en particular. Sin embargo la deriva totalitaria no implicó la renuncia al uso de los medios desarrollados por el teatro de vanguardia de cara a fomentar la activación de las masas mediante su congregación y el uso del lenguaje y la técnica moderna. Los promotores del Teatro Totalitario no fueron directores teatrales o escenógrafos, sino líderes políticos que perseguían una finalidad política, para lo cual aprovecharon los medios desarrollados por el teatro de vanguardia, en eventos puramente escenográficos como el *Lichtdom*, desarrollado por Albert Speer para el IX Congreso del Partido de Núremberg en 1937 y que emplea la abstracción escenográfica y la iluminación y las proyecciones que habían desarrollado autores reformistas como Appia, Craig, Prampolini o Moholy-Nagy.

El Teatro Totalitario supuso el fin de la experimentación de vanguardia y del proceso integrador y evolutivo de los planteamientos conceptuales del teatro de vanguardia en torno al concepto de Teatro Total. Sintetizando su contenido podríamos definir el concepto como el punto de encuentro de los medios artísticos y técnicos en el espacio teatral, que no implica una simple agregación de medios, sino una interacción o síntesis de los mismos actuando de manera no jerárquica, o como definió E. T. Kirby la totalidad es “una idea extensiva y completamente inclusiva en su relación entre elementos, más que una acumulación de medios, que también incluye la forma”<sup>37</sup>.

<sup>22</sup> Los propios artistas crearon sus propios espectáculos como *Parade*, en el que se unían el texto de Cocteau, la música de Satie, la coreografía de Massine y los diseños cubistas de Picasso, en la creación de una representación única. Apollinaire describió perfectamente en el programa una “nueva alianza que ha tenido lugar Parade un tipo de sur-réalisme...”, que fue el origen del Surrealismo. El propio Apollinaire empleó el calificativo el mes siguiente en el estreno de su obra *Les Mamelles de Tiresias*, subtitulada como “un drama surrealista” y que incluyó en su prólogo el esquema de la propuesta de Pierre Albert-Birot, en el que el orden original del teatro griego se invierte y la acción rodea al espectador, que poco después alcanzó una brillante materialización en manos de Oskar Strnad en su *Ringtheater o el Teatr Simultaniczy* de Szymon Syrkus y Andrzej Pronaszko.

<sup>23</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il Teatro Totale Futurista”, op. cit., p.1.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos...*, op. cit., p. 19.

<sup>25</sup> El libro se publicó en 1912 bajo el título *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*.

<sup>26</sup> Vinculado a las teorías de Arnold Schönberg plasmadas en su obra *Harmonielehre*, publicada en 1911 y con el que Kandinski mantuvo una amistad y frecuente correspondencia.

<sup>27</sup> *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926.

<sup>28</sup> La influencia de Kandinski apareció en obras de otros maestros como Paul Klee y sus transcripciones gráficas de la Sonata N°6 para violín y clavicémbalo de Johann Sebastian Bach plasmadas en la obra *Im Bachschen Stil* de 1919 y alumnos como el *Form- und Farborgel*, órgano de forma y color realizado por Kurt Schmidt en 1923.

<sup>29</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., p. 25.

<sup>30</sup> Ibídem.

<sup>31</sup> Totales Theater.

<sup>32</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Theater, Circus, Variety”, en SCHLEMMER, Oskar et al., *The Theater of the Bauhaus*, op. cit., pp. 63-64.

<sup>33</sup> Sobre las diferencias entre el uso del término *Teatro Total* en la Bauhaus y por parte de Piscator consúltase el último punto del capítulo dos de la presente investigación, “Totaltheater y Totales Theater. Variaciones en relación al concepto Total”.

<sup>34</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín, 1966.

<sup>35</sup> PISCATOR, Erwin, “Zeittheater” en SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos...*, op. cit., p. 36.

<sup>36</sup> MEYERHOLD, Vsévolod, “La reconstrucción del teatro”, en HORMIGÓN, Juan A., *Meyerhold: Textos Teóricos*, op. cit., p. 15.

<sup>37</sup> KIRBY, E. T., *Total Theatre*, op. cit., pp. xiii-xxiv.



### CO.3. EPÍLOGO

#### *Los Teatros Cinéticos de Jacques Polieri: la recuperación de la investigación tipológica de entreguerras*

La llegada al poder de los regímenes totalitarios y el estallido de la Segunda Guerra Mundial supusieron el punto final de la investigación tipológica de vanguardia de los años veinte y treinta, mientras sus autores y realizaciones parecían destinados a caer en el olvido. Pese al interés que muchas de estas propuestas despertaron en Alemania, Austria, Italia o Rusia, ninguno de los ejemplos pudo ser materializado y los planteamientos teóricos y proyectos fueron silenciados o olvidados durante la época del totalitarismo centroeuropeo, mientras muchos de sus autores emigraron o fallecieron durante esos años<sup>38</sup>.

Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial el nuevo escenario socio-político mundial, con la implantación de la democracia, el desarrollo del estado de bienestar, la economía y la ciencia instaurados en muchos países europeos, se conformó un contexto óptimo que permitió retomar la experimentación teatral de los años veinte y treinta, incorporando matices propios de la nueva era. Resulta indudable la pervivencia de las experiencias de vanguardia en el ámbito escenográfico, en las iniciativas particulares de directores teatrales y escenógrafos como Berthold Brecht, Nikolái Okhlópkov, Josef Svoboda, Jerzy Grotowski, René Allio o Eugenio Barba. Sin embargo también en el ámbito específico de la arquitectura teatral se puede apreciar una pervivencia de los modelos e iniciativas desarrollados en el período de entreguerras hasta nuestros días. Citando algunos y sin pretender generar un compendio exhaustivo, que merecería ser objeto de una investigación específica detallada, podríamos citar como ejemplos: los teatros cinéticos de posguerra realizados por Nicolas Schöffer, Jacques Polieri, Emmerich y Häusermann en los años cincuenta y sesenta; las megaestructuras teatrales de los años sesenta como el *Theater in a Sphere* de Bernar Reder, el *Universal Theatre* Frederick Kiesler, los proyectos de Archigram, el *Teatro Lírico* de Cagliari de Maurizio Sacripanti, el *Fun Palace* Cedric Price, e incluso el proyecto de Frank Lloyd Wright para Bagdad; las utopías posmodernas italianas de Archizoom, Aldo Rossi, Gae Aulenti y Luca Ronconi; los proyectos monumentales y experimentales de los años 80 y 90 del *Teatro Oficina* de Lina Bo Bardi, el proyecto de *Teatro de Ópera de Tokio* o la *Salle de Rock* de Jean Nouvel o incluso ejemplos más recientes como la *Casa da Música* de Porto o el *Prada Transformer* de OMA o el *New World Symphony* de Frank Gehry, por citar algunos ejemplos.

Debe notarse que, pese a la enorme diversidad formal y conceptual del escueto elenco de proyectos citados, la concepción del teatro es compententemente diferente de aquella que se producía en los años veinte y treinta, cuando el teatro se consideraba como un microcosmos experimental de una utopía social y cultural a implantar, para generar una vanguardia teatral que se aproximó al mundo del arte y la tecnología con una finalidad vinculada más específicamente con el ocio y la actividad cultural urbana.

Un caso singular que me gustaría citar como epílogo de esta investigación sería la labor realizada tras la Segunda Guerra Mundial por el francés Jacques Polieri. Polieri<sup>39</sup> había comenzado su carrera como director teatral tras un breve período como actor a comienzos de los años cincuenta. La mayor parte de sus montajes escénicos entre 1953 y 1956 fueron realizados por el artista ruso Yuri Pavlovich Annenkov, que había sido uno de los autores más destacados en la vanguardia teatral tras la Revolución de Octubre, cuando realizó el montaje de la representación teatral de masas *Tormenta en el Palacio de Invierno*. Annenkov había abandonado la Unión Soviética en 1924 para asentarse en Alemania y, posteriormente en Francia, donde conoció a Polieri.

El ruso puso en contacto directo al director francés con la experimentación teatral de los años veinte y treinta, que había conocido en sus viajes por diversos países de Europa. Juntos retomaron algunos de los conceptos y frustraciones que fueron el origen de la investigación de vanguardia. De nuevo al verse incapaces de adaptar sus montajes escenográficos a los espacios teatrales existentes, formularon propuestas arquitectónicas que trataron de superar la división entre escena y auditorio creada por el arco proscenio:

*Yo estaba en contra de trabajar en salas con disposiciones conocidas como italianas, pero debía hacerlo por la simple razón de que no había otras. La puesta en escena estaba determinada, el hecho de cambiar de asiento, de desplazar el ángulo de visión, se revelaba catastrófico. Todo lo que había reordenado, con tanto cuidado, se derrumbaba. Era necesario volver a empezar, repensando todos los espacios del auditorio y realizar cambios importantes en todos los espacios de la sala.*<sup>40</sup>

Esto llevó a Polieri a iniciar una investigación en la que también Annenkov resultó fundamental y mediante la que Polieri conoció los más destacados planteamientos teóricos y realizaciones de los años veinte y treinta, que habían sido en su mayoría silenciadas durante la época del totalitarismo centroeuropeo y su desenlace en la Segunda Guerra Mundial.



Fig.6.20.

Fig.6.20. Jacques Polieri, Múnich, 1972.

A partir de este momento Polieri no sólo recopiló estas experiencias para su uso personal, sino que se convirtió en su principal impulsor y difusor en la Europa de posguerra. En Mayo de 1958 Polieri fue el editor de un número especial de la revista francesa *Architecture d'aujourd'hui*, publicada en mayo de 1958 bajo el título “Cinquante ans de recherches dans le spectacle”<sup>41</sup>. La revista dedicaba un primer apartado a la recopilación de las experiencias de esos años, partiendo de las teorías de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig, para adentrarse en las realizaciones del Constructivismo Ruso, la Bauhaus, el Cubismo, Dadaísmo,... La publicación de esta recopilación tenía un doble objetivo, reivindicar y dar a conocer la actividad escénica de ese período y sentar las bases de la futura acción teatral de posguerra. A esta segunda cuestión se dedicó el segundo apartado de la publicación, titulada “*Recherches pour une nouvelle architecture scénique*”, que, partiendo de un estudio de la diferentes tipologías teatrales empleadas a lo largo de la historia, posteriormente pasa a centrarse en las propuestas más destacadas de los años veinte y treinta en la definición de un nuevo espacio teatral moderno: el *Total Theater* de Walter Gropius y Erwin Piscator, el *Theater ohne Zuschauer* de Rudolf Honigsfeld y Jacob Levy Moreno, el *Kugeltheater* de Andor Weininger, las propuestas teatrales de Norman Bel Geddes y Frederick Kiesler, el proyecto teatral para el director Vsévolod Meyerhold de Barkhin y Vakhtángov, el *Teatro di Massa* de Gaetano Ciocca y muchos otros hitos de este período de investigación.

Annenkov también desempeñó un papel fundamental al poner en contacto a Polieri con la vanguardia del Arte Cinético, cuya formulación original en había sido el *Manifiesto Realista* de Naum Gabo y Antoine Pevsner, que proponían el estudio del movimiento como base del arte futuro:

*Proclamamos un elemento nuevo en las artes plásticas: los ritmos cinéticos, formas esenciales de nuestra percepción del mundo real.*<sup>42</sup>

Los principios teatrales de Annenkov, claramente influenciados por el manifiesto cinético de Gabo y Pevsner, proponían el empleo del dinamismo como elemento de creación de una nueva estética teatral, que recibió el nombre de *Théâtre kaléidoscopique*. Polieri retomó los principios e incluso el nombre del manifiesto del ruso en su formulación de una acción teatral construida en base al movimiento, la iluminación, el cromatismo, la figuración abstracta y los ritmos sonoros, construyendo una unidad dinámica de la acción escénica.<sup>43</sup>

*El teatro del futuro será un teatro de introspección y abstracción, utilizando en todas las formas posibles el rango de espectáculo; una orquestación de sonido, luz, formas, colores y vida. (...) Uno de los principios esenciales del Théâtre kaléidoscopique es el movimiento. Todos los elementos del espectáculo son móviles.*<sup>44</sup>

A través de su vinculación con Annenkov, Polieri entró en contacto con la vanguardia del Arte Cinético, que a mediados de los años cincuenta, tenía a París como una de sus capitales, al ser el lugar de residencia y punto de encuentro de algunos de los más destacados exponentes de la experimentación artística con el movimiento. Los principios enunciados en el *Manifiesto Realista* fueron retomados como un elemento puramente estético y orientado a la generación de una experiencia formal, sin buscar la integración de técnica, arte y vida pretendido por el Constructivismo Ruso. El Arte Cinético, prescindiendo de esta connotación, se conformó como un movimiento artístico de base experimental y apoyado en el progreso científico y técnico, de cara a obtener de efectos dinámicos tridimensionales.

Precisamente en París, en Abril de 1955, tuvo lugar uno de los hitos de la vanguardia artística cinética, la inauguración de la exposición *Le Mouvement* en la Galerie Denise René, comisariada por Pontus Hulten. La muestra contó con algunas de las figuras más destacadas de la vanguardia artística cinética, divididos en tres secciones: una dedicada a los precursores, en los que se incluían obras de Marcel Duchamp y Alexander Calder, otra dedicada a las pinturas sobre cristal de Victor Vasarely y otra sección miscelánea donde expusieron obras Yaacov Agam, Egill Jacobsen, Jesús Rafael Soto y Jean Tinguely entre otros<sup>45</sup>.

Influenciado por las experiencias del Arte Cinético, Polieri comenzó a trabajar en la definición de un espacio escénico dinámico, partiendo de consideraciones ópticas, físicas y estéticas capaces de construir una tipología que respondiese a las necesidades y ambiciones del mundo moderno tal y como había sucedido en anteriores períodos históricos. El origen de su planteamiento cinético partía de la obtención de una percepción activa y personal por parte de los espectadores desplazándose en torno a la acción escénica.

La técnica cinematográfica resultó inspiradora para Polieri por su capacidad para movilizar la mente del espectador, acercándolo y alejándolo de la acción, cambiándolo de perspectiva, de situación, de espacio y tiempo. El deseo de construir una visión múltiple dinámica de la representación, única para cada espectador llevó a Polieri a poner en movimiento a los espectadores sobre plataformas móviles. Este planteamiento conceptual dinámico, establecía una nueva relación entre escena y auditorio que difícilmente podía encajarse en un espacio dotado de una caja escénica cerrada delimitada y aislada del auditorio por el arco proscenio, que llevó a la creación de los teatros cinéticos de Polieri.

<sup>38</sup> De los autores estudiados Marinetti, Meyerhold, Ginzburg, Leonid Vesnín, El Lissitzky, Schlemmer, Molnár y Strnad fallecieron en diversas circunstancias antes de la finalización de la guerra, Gropius, Moholy-Nagy, Kiesler, Weininger, Levy-Moreno y Piscator emigraron a Estados Unidos y Ciocca, Barkhin y Vakhtángov, Prampolini, Mélnikov o Aleksandr Vesnín, no desarrollaron más modelos de teatro vinculados a sus investigaciones de entreguerras, mientras que la Bauhaus y los Vkhutemas habían sido cerrados previamente.

<sup>39</sup> Jacques Polieri, Toulouse 1928 – París 2011.

<sup>40</sup> POLIERI, Jacques, “De la mécanique à l’électronique”, en CORVIN, Michel et al., *Polieri, créateur d’une scénographie moderne*, Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2002, p.8.

<sup>41</sup> POLIERI, Jacques, “50 ans de recherches dans le spectacle”, *Architecture d'aujourd'hui*. París: 1958, nº 5; republicado como POLIERI, Jacques (ed.), *50 ans de recherches dans le spectacle*, París: Biró éditeur, 2006.

<sup>42</sup> Naum Gabo and Antoine Pevsner, “Manifiesto Realista”, Moscú: 1920, en GONZÁLEZ GARCÍA, Angel, (ed.), *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, Madrid: Editorial Turner, 1979, p. 270.

<sup>43</sup> Polieri redactó también un manifiesto titulado *Théâtre Railway* claramente inspirado en el redactado por Friedrich Kiesler en 1924, del que toma incluso el nombre.

<sup>44</sup> POLIERI, Jacques, “Le Théâtre Kaleidoscopique” en ARONSON, Arnold, “Theatres of the future”, *Theatre Journal*. Baltimore: 1981, nº 4, p. 493.

<sup>45</sup> MUÑOZ, Josep M. (ed.), *Campos de fuerzas, un ensayo sobre lo cinético*, op. cit. p. 193.



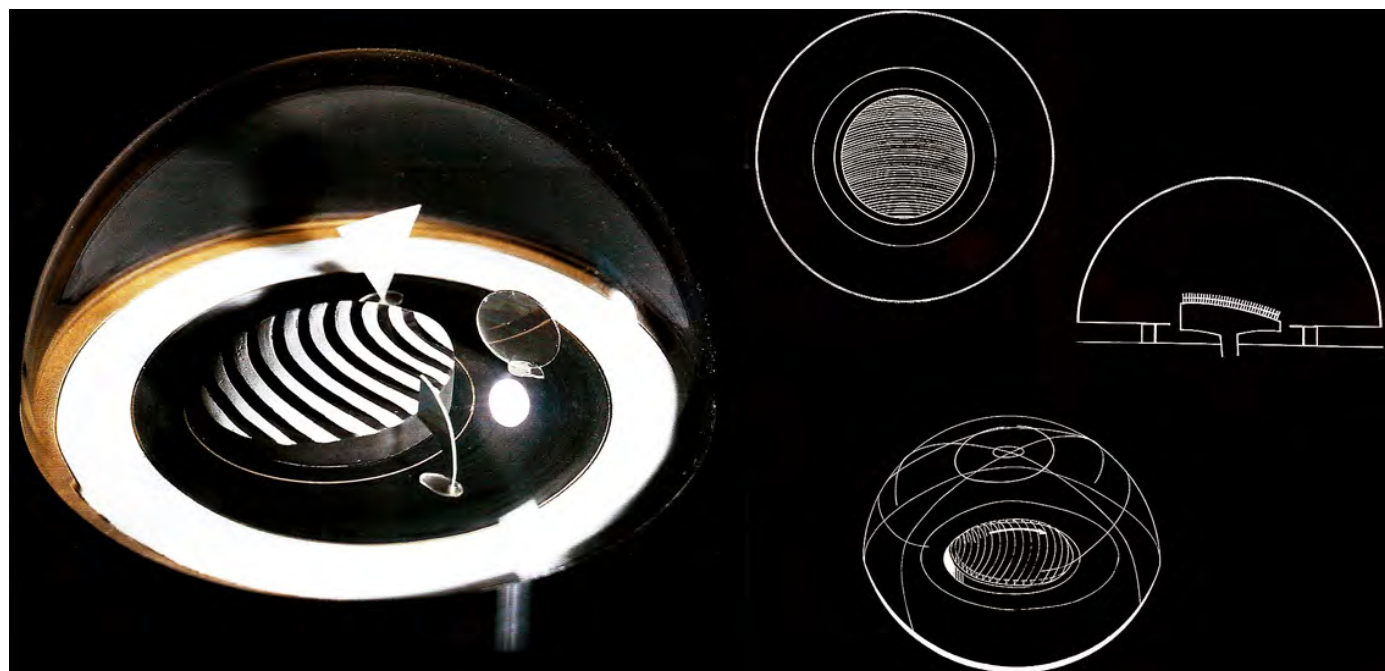


Fig.6.21.

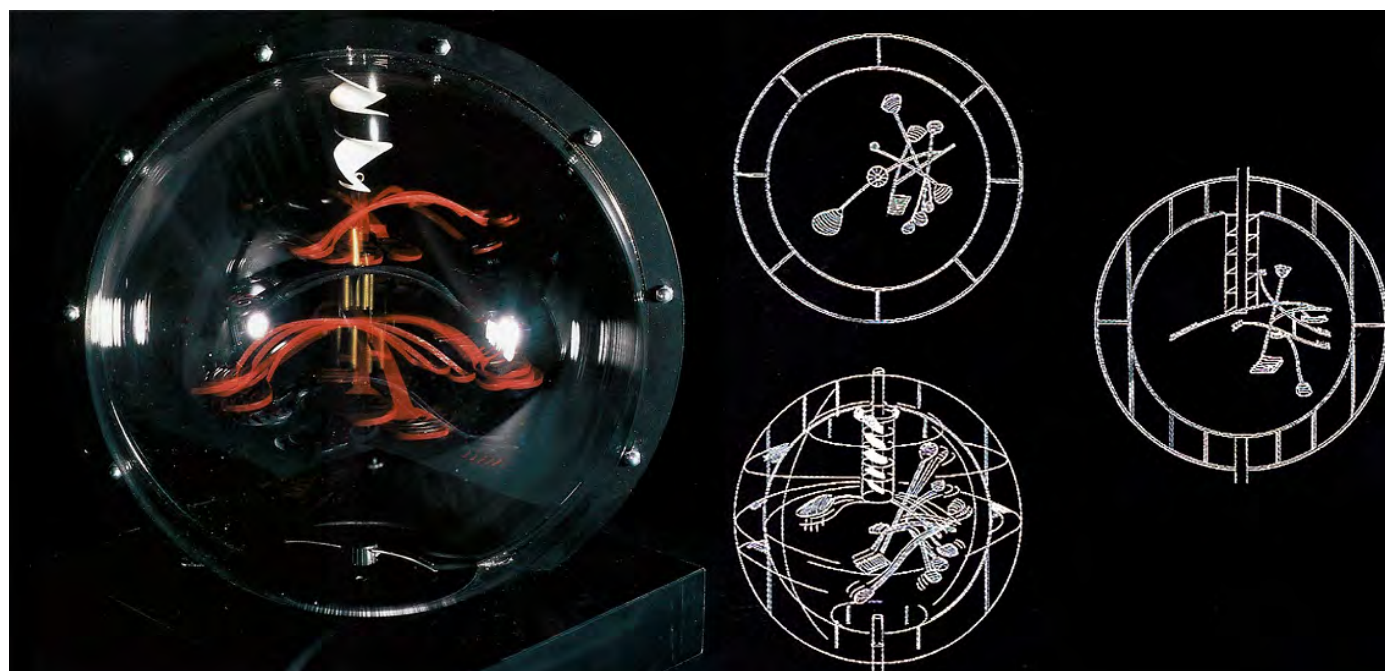


Fig.6.22.

Fig.6.21. Jacques Polieri, *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires*, 1955.

Fig.6.22. Jacques Polieri, *Théâtre du Mouvement Total*, 1957.

Polieri trató de reconstruir la alianza entre directores escénicos, arquitectos y artistas tal y como había ocurrido en el período de entreguerras en base a un estudio de dos modelos de teatro en los que se fusionaron la investigación tipológica de los años veinte y treinta y la vanguardia del Arte Cinético: *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires* y *Théâtre du Mouvement Total*.

### THÉÂTRE MOBILE À SCÈNES ANNULAIRES

En 1955 Polieri realizó la primera de sus propuestas espaciales destinadas a la creación de un teatro cinético mediante el uso intensivo de la mecánica. En esta primera tentativa se retoma la tipología de teatro de escena anular que habían experimentado Strnad en su *Ringtheater*, Pierre Albert-Birot en su *Théâtre Nunique* y el *Teatr Symutaniczny* de Szymon Syrkus y Andrej Pronaszko e incluso Nikolái Okhlópkov. Pese a que algunas de estas propuestas preveían el movimiento de los anillos perimetrales para efectos y cambios de decorados, Polieri empleó el movimiento de una manera más radical y global.

En el *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires* la mecánica permite realizar una doble rotación: graderío inclinado y la escena perimetral pueden rotar conjuntamente o de manera independiente, en el mismo sentido o en sentidos opuestos y a las velocidades marcadas por el director escénico. Acción escénica, dispositivos técnicos y el movimiento se unen para generar una alianza entre estética y cinética buscando el generar nuevas sensaciones en el espectador. En esta concepción teatral, Polieri propone activar la percepción del espectador, hasta ahora pasivo en su percepción de la acción escénica, para promover una percepción individual dinámica de la acción escénica, construida mediante elementos abstractos desfigurados por el movimiento, la luz y el color. El movimiento y la percepción múltiple convierten al espectador en agente activo en la construcción y seguimiento de la acción escénica.

Polieri realizó simplemente un diseño conceptual que entregó a diversos arquitectos. André Wogensky realizó un primer estudio en 1956, en el que se propuso una situación excéntrica de las plataformas móviles respecto de la piel exterior escultórica, generando diferentes profundidades del ámbito escénico y acercando la propuesta teatral a los ritmos del cine. El segundo de los estudios fue obra del arquitecto Guillaume Gillet en 1958, que se ciñó en mayor medida al planteamiento conceptual de Polieri y en el que el movimiento se limitaba al anillo perimetral escénico. Si bien esta segunda propuesta era menos ambiciosa, fue el origen del montaje escénico realizado por Jacques Polieri, André Bloc y Claude Parent, para la tercera edición del *Festival de l'art d'avant-garde*, que tuvo lugar en París en 1960<sup>46</sup>. El proyecto, concebido como un montaje escenográfico temporal, se instaló en el Pabellón Americano de Porte de Versailles y constaba de una plataforma de 30 metros de diámetro en la que se dispone un auditorio rotatorio para 300 espectadores, en cuyo anillo perimetral comprendido entre 5 y 10 metros y destinado a alojar la escena permanece fijo. Para este evento se montó el espectáculo *Rythmes et Images*, en el que las piezas escultóricas de Pevsner, Colin, Brancusi, Jacobsen y Adam, interactuaban con los ritmos musicales creados por Edgar Varése y Pierre Volboudt, de manera que iluminación, cromatismo y dinamismo se unían para construir la acción teatral cinética de Polieri.

### THÉÂTRE DU MOUVEMENT TOTAL

*Más tarde, la continuación obstinada de mis realizaciones fueron construidas: salas no simétricas, salas móviles, salas móviles anulares... no habían sido más que la sucesión de aproximaciones progresivas a la idea original. El Théâtre du Mouvement Total es, escenográficamente hablando, quizás la ilustración más completa o, al menos, la más próxima a una de las posibles fórmulas de lo que había sido el sustento, el origen de la respuesta.*<sup>47</sup>

Mientras diferentes grupos de arquitectos trataban de dar forma al *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires*, Jacques Polieri inició en 1957 una investigación paralela y, si cabe, más ambiciosa. Mientras en su anterior concepto escénico el movimiento se encontraba contenido en un único plano, generado mediante la rotación de varias plataformas anulares, Polieri se planteó el reto de expandir este movimiento a las tres dimensiones del espacio, en lo que denominó *Théâtre du Mouvement Total*.

Polieri vincula la concepción de este proyecto a una pequeña maqueta de un móvil de Alexander Calder y diversas fotografías de su obra<sup>48</sup>, aunque también resultan evidentes otras referencias como el proyecto del *Endless Theatre* de Friedrich Kiesler o el *Kugeltheater* de Andor Weininger, para construir un volumen teatral único en el que todos los elementos están sometidos a diferentes movimientos simultáneos.

Polieri propuso una serie de plataformas suspendidas en movimiento desde un mástil central que, descolgado del techo y

<sup>46</sup> Los Festivals de l'art d'avant-garde de los que se celebraron tres ediciones entre 1956 y 1960 en Nantes y París, organizados y promovidos por Le Corbusier, el escritor Michel Ragon y Jacques Polieri, fueron concebidos como muestras pluridisciplinares que trataban de acercar el arte de vanguardia a la sociedad.

<sup>47</sup> POLIERI, Jacques, “De la mécanique à l’électronique”, en CORVIN, Michel et al., *Polieri, créateur d’une scénographie moderne*, op. cit. p.10.

<sup>48</sup> Jacques Polieri citado en SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the transformation of performance*, op. cit., pp. 54, 360.



sometido a un movimiento de rotación alojaría las comunicaciones y servicios. El volumen esférico alojaría a 1000 espectadores en una representación cinética conjunta cuya voluntad sería trasladar “la movilidad y la virtualidad tridimensional de la emisión y recepción de datos acústicos y visuales” a una forma espacial mediante el dinamismo proporcionado por la mecánica.

Al igual que en el *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires*, el esquema conceptual fue entregado para su desarrollo a diferentes arquitectos. El primer estudio fue obra de Enzo Venturelli en 1958 que propuso un volumen interior esférico de 70 metros de diámetro, revestido con una triple piel, en cuyos espacios intermedios se alojaron plataformas destinadas a alojar elementos escénicos y técnicos. En el centro del espacio esférico se dispone un pilar metálico de 8 metros de diámetro con base circular que aloja en su interior las comunicaciones verticales. Este pilar rotará de manera independiente de la esfera, mediante mecanismos dispuestos en el subsuelo y en la parte superior de la esfera. Desde este pilar central se colgarían las plataformas para el público que tendrán un movimiento independiente, más allá de la rotación del eje. La segunda versión del proyecto fue realizada en 1962 por Pierre y Etienne Vago que propusieron una evolución del concepto, eliminando el mástil central y disponiendo en su lugar pilares telescópicos capaces de moverse en todas direcciones del espacio. Esta versión del proyecto, bastante más completa en cuanto a su funcionamiento y formalización, supone la materialización más completa del *Théâtre du Mouvement Total*: rotación y elevación de los asientos, movimiento tridimensional de las plataformas, rotación de la esfera interior, juegos de luces y proyecciones sobre la piel interior, sonidos,...

## DE LA MECÁNICA A LA ELECTRÓNICA

*Pronto la electrónica iba a tomar el relevo (de la mecánica) y ofrecerme un medio más fluido de gestión, de expresión y de creación...*<sup>49</sup>

Las propuestas desarrolladas por Polieri y sus colaboradores en la definición de un espacio teatral cinético a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta fueron objeto de una segunda publicación en *Architecture d'aujourd'hui*, en Noviembre de 1963, titulada “Scénographie Nouvelle”<sup>50</sup>. Este número temático dedicado al teatro, cuenta con secciones específicas vinculadas a la técnica teatral, como la maquinaria escénica, la iluminación o las proyecciones, para, finalmente, y bajo el título “Plans et schémas comparés des salles de conception moderne” centrarse en los proyectos teatrales cinéticos de Polieri. La publicación supuso el cierre de un etapa en la que las experiencias cinéticas se vinculaban a la mecánica y la apertura de una nueva en la que el efecto dinámico se virtualiza mediante el empleo de la electrónica, en una evolución lógica dada la vinculación del Arte Cinético con el desarrollo técnico y científico. La exposición *Mouvement 2*, organizada de nuevo en la galería parisina Denise René a finales de 1964, fue un claro reflejo de esta evolución en esta exposición conmemorativa de los diez años transcurridos desde la primera exposición del Arte Cinético, en la que se amplió el número de artistas invitados entre los que figuraron Josef Albers, George Rickey y Nicolas Schöffer<sup>51</sup>. Precisamente éste último, pionero del Arte Cibernético a través de la formulación del *Spatyodinamisme*, fue una de las influencias fundamentales de Jacques Polieri en el proceso de transformación de la mecánica a la electrónica:

*El principal objetivo del Espaciodinamismo es la integración constructiva y dinámica del espacio en la obra de arte. [...] El Espaciodinamismo propone prefigurar, en el plano teórico, la estética y técnica de esta nueva etapa evolutiva, principalmente sintética, pero, al mismo tiempo, crear obras específicas para servir como puntos de partida en esta evolución y proponer una coordinación con la evolución científica.*<sup>52</sup>

Evolucionando su obra en base a estos principios, Schöffer se convirtió en un pionero del Arte Cibernético, en esculturas en las que se integra materia, movimiento, luz, color y sonido, interaccionando de manera conjunta y reaccionando a las variaciones del entorno, en obras como *CYSP 1*, la primera escultura cibernética autónoma presentada en 1956 en el primer Festival de l'art d'avant-garde<sup>53</sup>. Esta escultura interaccionaba, a través de la información captada por sus sensores, con el baile de la compañía de ballet de Maurice Béjart sobre la cubierta de la *Unité d'Habitation* de Marsella.

Desde principios de los años sesenta Polieri inició un proceso de conversión de la mecánica a la electrónica, similar a la evolución de la obra de Schöffer. La virtualidad y la teletransmisión de información modernas, se suman a este teatro del movimiento caleidoscópico dando lugar a una nueva tipología teatral del futuro, el *Théâtre Gyroscopique*, que Polieri no desarrollará como espacio, sino del que planteará los principios generales que permitirán el desarrollo de las *Salles à mouvements complexes*, dejando el camino abierto a futuros creadores. Se trata de una suma de movimientos tridimensionales de rotación y traslación de planos y elementos de diferente masa y materialidad, que, siguiendo una serie de normas inspiradas en las leyes de gravitación universal, generan un nuevo campo de investigación para el teatro cinético. El futuro espacio escénico no se desarrolla atendiendo a las reglas y leyes del movimiento terrenal, sino que responde al nuevo medio virtual, cuyas leyes y límites no han sido planteados, las de la virtualización dinámica.

Fig.6.23. Jacques Polieri, *Salle Gyroscopique Satellisée*, 1967.

*Las acciones se desarrollarán a grandes distancias unas de otras, pudiendo igualmente ser visualizadas gracias a las técnicas. La inclinación, la rotación, las órbitas y los movimientos de los sistemas planetarios constituyen sin duda la estructura geométrica misma de una escenografía futura.*<sup>54</sup>

El proyecto de la *Salle gyroscopique satellisée*, planteado por Polieri en 1967, supone una primera aproximación a esa virtualización de los procesos arquitectónicos que implica un cambio de paradigma: del Caleidoscopio al Giroscopio. Si en el caleidoscopio movimiento, luz y cromatismo se unían para la creación de escénica cinética de Polieri, el giroscopio supone la evolución hacia un elemento de movimiento puro. Se trata por tanto de un proyecto utópico de movimiento total conformado por formas “geométricas puras” Esfera, Cubo, Icosaedro, Pirámide y Cono, del que Polieri no define el funcionamiento concreto, pero se supone que prescinde del público, de actores,... resultando un espectáculo que podría ser teletransmitido o constituir un simple monumento al movimiento Universal, orbitando libremente alrededor de la Tierra. En el *Théâtre Gyroscopique* se combinan la electrónica virtual con los espacios de representación cinéticos, como objetos deslocalizados, situados en el entorno virtual universal que permitiría generar esas nuevas condiciones ópticas, físicas y estéticas capaces de dar lugar a la nueva arquitectura teatral de la era electrónica.

## CONCLUSIÓN

### *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*

El 28 de Noviembre de 1968 se inauguró en el MoMA de Nueva York la exposición *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, comisariada por Pontus Hultén<sup>55</sup>. La muestra concebida como un compendio retrospectivo de las realizaciones artísticas más destacadas que tenían como objeto y paradigma a la máquina, supuso el anuncio del fin de la era mecánica y, a su vez, el declive del Arte Cinético.

Sin embargo y a pesar de la evolución de la obra de Polieri en otros campos de investigación, fue a finales de los sesenta, cuando surgió la oportunidad de materializar sus concepciones teatrales cinéticas basadas en la mecánica<sup>56</sup>. En primer lugar, en 1968, el *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires* fue incluido en el proyecto de André Wogenscky para la *Maison de la Culture de Grenoble* realizada para los X Juegos Olímpicos de Invierno<sup>57</sup>, mientras el *Théâtre du Mouvement Total* también pudo materializarse en 1970, en la Exposición Universal de Osaka<sup>58</sup>. La realización de estos proyectos supuso una mirada retrospectiva a la escenografía mecánica por parte de Jacques Polieri, ya que en 1970 la investigación acerca de los dispositivos de movimiento mecánico en el espacio arquitectónico había sido sustituida por una virtualización del movimiento<sup>59</sup>, con lo que el espacio arquitectónico perdió su importancia y dejó de ser el elemento central de investigación. Los montajes escénicos temporales fueron, a partir de entonces, capaces de dar lugar a las ambiciones espaciales de Polieri sin la necesidad de formular un espacio arquitectónico construido a medida y con los medios solicitados por el director francés.

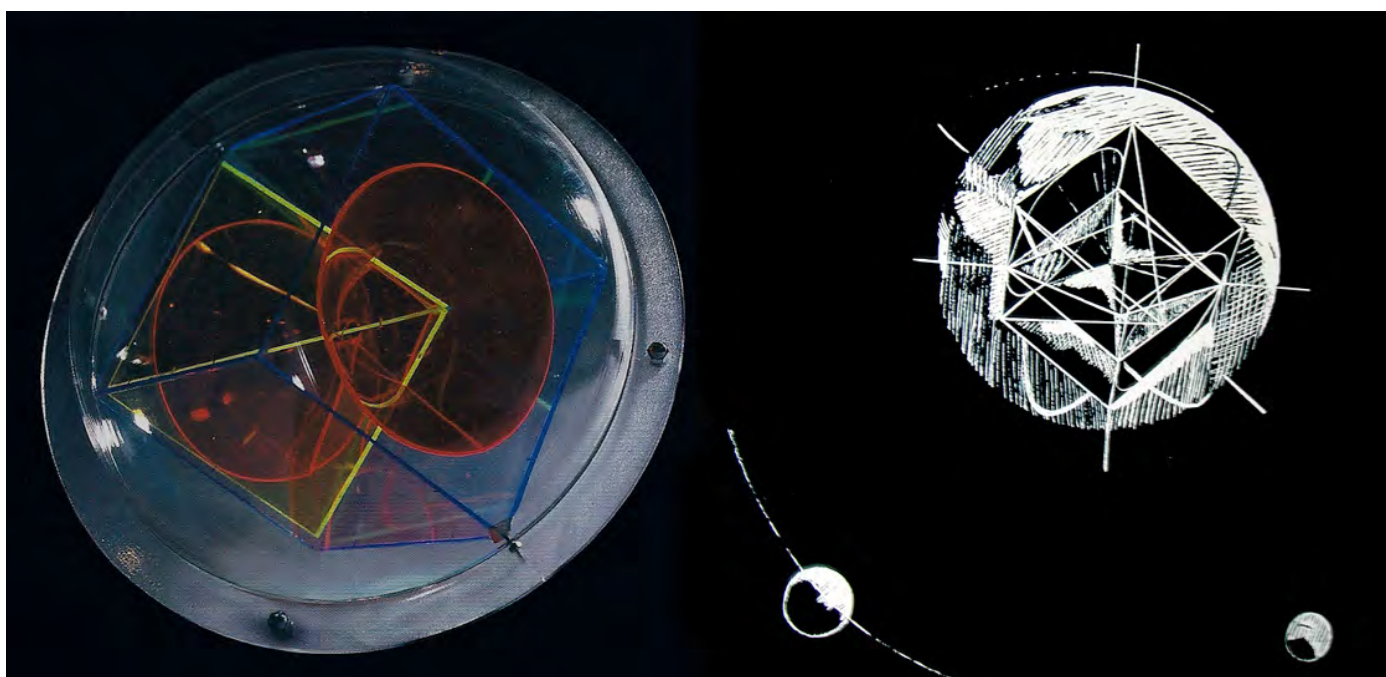


Fig.6.23.

<sup>49</sup> POLIERI, Jacques, “De la mécanique à l’électronique”, op. cit., p.10

<sup>50</sup> POLIERI, Jacques et alt., “Scénographie Nouvelle”, *Architecture d’aujourd’hui*. París: 1963, nº 11 .

<sup>51</sup> BRETT, G. et alt., *Campos de Fuerzas*, op. cit., p. 210.

<sup>52</sup> SCHÖFFER, N. “Qu’est-ce le spatiodynamisme?” in BALLADUR, J. et alt., *Les visionnaires de l’architecture*, París: Robert Laffont, 1965, pp. 11-15.

<sup>53</sup> Tras el *Spatyodynamisme* Schöffer formuló el *Luminodynamism* de 1957, el *Chronodynamism* de 1959 y la Arquitectura Espacio-dinámica en obras como la “Tour Spatio-Dynamique et Cibernétique” de 1955 o el “Théâtre Spatio-Dynamique” de 1957, cuyos funcionamiento y principios generadores fueron muy similares a los formulados por Jacques Polieri en sus espacios teatrales cinéticos.

<sup>54</sup> POLIERI, Jacques, “Salles à mouvements complexes”, en POLIERI, Jacques, “Scénographie Nouvelle”, op. cit., p. 191.

<sup>55</sup> HULTÉN PONTUS, K. G., *The machine as seen at the end of the mechanical age*, Nueva York: MoMA, 1968.

<sup>56</sup> En 1962 Polieri, Parent y Bloc trataron de construir el proyecto para un complejo cultural en Dakar, Senegal. Denominado *Théâtre Transformable Automatique*, como un dispositivo entre el Teatro Móvil de Escena Anular y el Teatro del Movimiento Total.

<sup>57</sup> André Wogenscky, autor del proyecto, incluyó diferentes espacios de representación: uno con capacidad para 1309 asientos en la planta baja del complejo, una sala para proyecciones de cine de 325 asientos y el espacio teatral mecánico de Polieri con capacidad para 525 asientos. En él se siguieron fielmente las premisas conceptuales del director francés: la audiencia dispuesta en una plataforma inclinada elíptica y giratoria queda rodeada por otra plataforma circular en destinada a alojar la escena y también rotatoria. El perímetro quedaba delimitado por una pantalla blanca circular que actuaría como fondo de la representación y como ocasional pantalla de proyección desde la cabina que aloja el panel de control multimedia dispuesto en el centro del espacio y diseñado por Alain Richard. El espacio teatral mecánico de Polieri fue acogido con interés, si bien su uso nunca llegó a imponerse y, en la intensa reforma a la que fue sometido la Maison de la Culture de Grenoble en 2004, bajo la dirección del arquitecto Antoine Stinco, el espacio teatral de Polieri fue eliminado.

<sup>58</sup> En esta ocasión Polieri colaboró con el grupo industrial japonés MITSUI, para realizar una versión simplificada del proyecto de Pierre y Etienne Vago. La construcción del espacio de Polieri en Osaka, pese a ser bien acogida, no fue capaz de colmar las aspiraciones del director francés, al limitar el movimiento de las plataformas al plano vertical, mediante dispositivos hidráulicos, eliminar los dispositivos escénicos telescópicos desde las paredes perimetrales y reducir el espacio interior resultante a un cilindro de cubierta plana, en lugar de una esfera, sobre la que se dispusieron elementos acústicos escultóricos.

<sup>59</sup> Desde finales de los años 60 las teletransmisiones, proyecciones, efectos lumínicos y cromáticos asumen la componente dinámica de los montajes escénicos en acciones teatrales como *Le libre de Mallarmé, sémiographie d’une partition* en 1967 o en acciones como la *Rue des Loisirs* para los Juegos Olímpicos de Mú-nich de 1972, una calle virtual delimitada por pantallas y las que se proyectan imágenes cinematográficas, electrónicas y teletransmisiones entre diferentes localizaciones planetarias.



## Anexo: English Translation

Total theatre: theatre architecture of the European avant-garde in the interwar period.

### 7.1. ABSTRACT

Industrial Revolution changed not only the productive and economic situation of Europe in the 19th century, but also the social and artistic spheres. Mechanization allowed mankind to exceed the physical and psychological limits in a rapid process of acceleration which seemed endless: the omnipotent machine would free the modern mankind. However, the European social and productive structures were not able to assimilate this dynamics and imbalances occurred due to the alteration of the social order of the previous centuries and to the fast and thoughtless change of progress, which brought chaos to European cities in the 19th century.

This process caused a change in the relation of mankind with the world. New modern means and values shaped a new reality that would not go unnoticed for the artistic avant-garde of the early twentieth century. The representation of perceptible reality gave way to the representation of modern utopia and abstraction. Art paved the way for a new spatial concept based on the notions of modern physics and on the willingness to incorporate time and movement into the works of the artists of the first cubist and futurist avant-garde.

Architecture was also affected by these changes and initiated a particular process of abstraction based on a radical self-criticism of its activity linked to the use of anachronistic formal and compositional styles, away from the possibilities and demands of the machine age. In its relationship with the world of art, architecture was also interested in the dynamism and such interest was reflected in formal and compositional changes where instability, use of diagonals, spirals and helicals, asymmetry and abstraction of complex rhythms prevailed together with the use of machines. The researches and proposals of this dynamic and machinist avant-garde architecture were used to adapt theatre to modern times as it was in the need of a strong alliance with machines.

Cornered against the inexorable progress of cinema, theatre structure languished and seemed doomed to disappear. The infinite new possibilities of cinema together with a cheaper and more versatile staging showed the limitations of the obsolete theatrical staging, more complex and expensive and not reflecting the social structure of the proletariat of the early twentieth century. Alongside, the staging of the avant-garde theatre directors evolved into new forms of expression and representation linked to different artistic movements of the European avant-garde. Such staging incorporated new codes different from verbal language and used technical means, objects and compositions, resulting in an abstract dynamic and acrobatic theatre. Theatre facilities of that time soon showed to be inadequate for accommodating these stages so a new modern theatre space was sought.

This search had its origins in the joint project of Richard Wagner and Otto Brückwald for the built project of the *Bayreuth Festspielhaus* which redefined the relationship between actor and spectator and served to illustrate the key concept of this research, the Gesamtkunstwerk or total artwork, which emerged from the integration of arts and modern means for the creation of a new artistic model.

In the years following World War I, this evolutionary process speeded up and became more radical, being linked to the artistic avant-garde which evolving in Europe during the interwar period, in the search of this theatre typology. The essential features of this new typology would a single-space layout for both audience and actors, a greater capacity, the overcoming of the traditional theatre forms and the integration of the latest technology, all of it looking to immerse the viewer in the performance, in the search for a total sensory experience. Dramatization offered a space where simultaneity of scales and means allowed the joint action of different agents in the creation of a unique work, the new machinist theatre. Architecture, light, color, rhythm and movement made up the modern theatre space, now understood as a new dramatic agent.

The construction of the avant-garde theatre in the interwar period was influenced by the World War I and the subsequent socio-political revolutions. This multidisciplinary task carried out by theatre directors, engineers, architects, sculptors, painters, actors... led to the definition of the true total artwork. Theatre became the place where art and technology of the modern machinist era joined to define a new typology, the Total Theatre, where all the elements in the stage were redesigned, all the resources were experimented with all the principles were questioned and reformulated. The research of this period surpassed national borders and the intense international communication between authors and movements made of Total Theatre a unit in its diversity.

## Chapter 1

*Internationale Ausstellung Neuertheatretechnik, Vienna, 1924*

In the early twentieth century, international theatre exhibitions became presentation and discussion venues for new proposals amid a turbulent stage of social, technical and aesthetic changes which challenged the forms and solutions of theatre art. The research of the early twentieth century was interrupted by World War I and revived afterwards with a stronger link of the avant-garde movements for the definition of the new modern theatre performance.

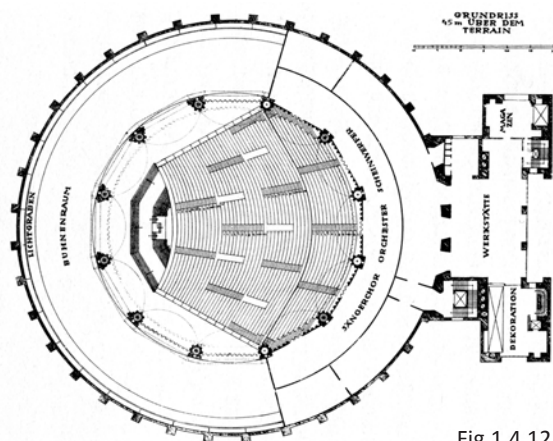


Fig.1.4.12.

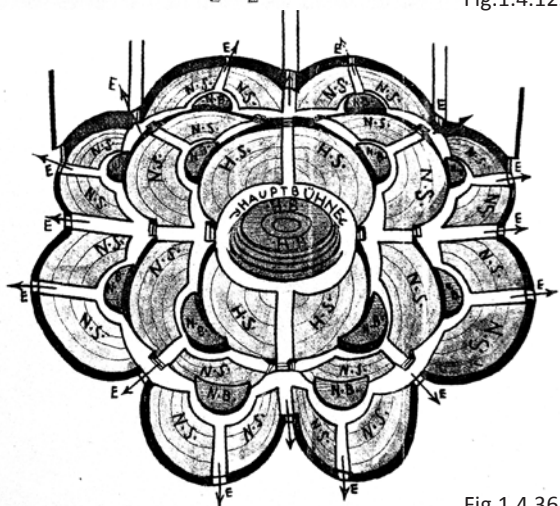


Fig.1.4.36.



Fig.1.4.49.

Fig.1.4.12. Oskar Strnad, *Ringtheater*, 1918-1920.

Fig.1.4.36. Jakob Levy Moreno and Rudolf Höningsfeld, *Theater ohne Zuschauer*. 1923-1924.

Fig.1.4.49. *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theater-  
technik, Viena, 1924.

Fig.2.2.55. Walter Gropius, *Total Theater*, 1927.

Fig.2.3.07. László Moholy-Nagy and István Sebők, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1922.

The Music and Theatre Festival in Vienna, under the title of Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, focused on the link between theatre and modern technology in order to shape the new theatre performance and its architectural container. Theoretical manifestos, costume designs,

scenographies, theatre plays and architecture were presented in Vienna showing different links with technology. The theatre exhibition gathered the greatest amount of avant-garde documents and works in the twenties, all clustered in the brilliant display system designed by Friedrich Kiesler.

In the definition of the new avant-garde theatre space some contributions should be highlighted: the theories of Enrico Prampolini and the futurists, the aesthetics and machinist staging of the soviet directors and artists and the proposals for new theatre typologies of the Austrian authors: the *Ringtheater* by Oskar Strnad, the *Stegreiftheater* by Jakob Levy Moreno and the *Raumbühne* by Friedrich Kiesler. Kiesler's project was a fragment of his *Endless Theatre* proposal, constructed on full scale to be used as a scenic device, and focused much of the attention and criticism of the exhibition. The Austrian proposals foreshadowed some of the solutions and proposals which would later be essential in the definition of the modern theatrical typology to be developed by other authors. The exhibition became the international event of greatest impact of the twenties and after Vienna it was taken to Paris as part of the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, for which Kiesler designed its renowned exhibition system titled *City in Space*, and subsequently to New York.

## Chapter 2

*The Total Theatre in the Weimar Republic.*

With the political and aesthetic revolution making its way through Russia after the October Revolution, the newly formed German Weimar Republic headed to a similar cultural transformation under a very different political situation. The bitter aftermath of the German defeat in World War I, the unstable economy, the constant political struggles between right and left political factions, the unfulfilled hopes for a revolution similar to the Bolshevik Revolution in Russia and the devastating human impact of war helped create an atmosphere of uncertainty and, simultaneously, triggered a frenetic creative activity between 1919 and 1933. The issue of Germany keeping the traces of its monarchist past as a bourgeois democratic republic after World War I or adopting a communist or socialist model based on the Russian model, provided the backdrop for an endless aesthetic research.

After abortive attempts to establish a socialist government in the Revolution of 1918, the years following the founding of the Republic were uniquely characterized by a growing politicization of aesthetic expression. Between 1919 and 1923 the biggest change in the cultural sphere was the step from Expressionism, the dominant artistic force in the previous and subsequent periods to World War I, to the machinist utopia predicated by Cubism, Futurism, Dadaism and Constructivism.

The alliance between art and machine had been a key issue

in some German cultural spheres before the Great War. The Deutscher Werkbund, the state agency founded in 1907 by Hermann Muthesius, had sought to unite art, design and industry trying to secure a prominent place for the German industry in the early twentieth century.

The objectives of the Werkbund sought to change of the educational system in order to encourage the alliance between art and industry in the context of industrial mass society. This could not be carried out in the first instance, but it had a major influence on the founding principles of the Bauhaus, inaugurated in Weimar in 1919, capital of Deutsches Reich since that year. The history of the Bauhaus would be inexorably linked to the socio-political evolution of the young German republic from their common origin until their fall in 1933.

The influence of mechanization in visual arts had a particular impact on Weimar and its relationship with industry. After the ideological fusion of art and engineering, the mechanization of the stage gained momentum in the twenties thanks to the joint efforts of directors, designers, artists and engineers who incorporated hydraulic devices, rotating platforms, screens, mobile platforms, innovative lighting systems and projection equipment on stage<sup>1</sup>. The Weimar machinist utopia soon overcame the anachronistic theatre structures of the nineteenth century and had a special impact on the Bauhaus Theatre Workshop. Students and teachers began to imagine new theatre buildings, able to integrate technologic resources, projections, lighting systems and avant-garde materials for defining the modern theatrical-architectural typology and the theatre performances of the future. It was at the Bauhaus where Moholy-Nagy enunciated the concept which would guide research in the following years: Total Theatre.

This process, called by historian Steven Mansbach *visions of totality*<sup>2</sup>, involved a fusion of aesthetics, technological innovation and social and political awareness. Theatre was used to spread political propaganda in the turbulent context of Weimar in the twenties. The performances based on the aesthetics of the machine and kinetic principles were used to documentary and informative purposes by avant-garde directors, among which Erwin Piscator should be highlighted for using stage technology to activate the masses.

These two lines of research, originally independent, were finally linked with the collaboration of Piscator with Bauhaus director Walter Gropius in the *Total Theatre* project, the ultimate synthesis of the integration of art and technology in the Weimar Republic.

## Chapter 3

*The Soviet Proletarian Theatre.*

After the October Revolution, in the context of the revolutionary upsurge and the concentration of the working masses in production centers and urban areas, mass collective dramatizations became one of the hallmarks of the new Soviet society as a proof of the unity of Soviet people. These actions greatly influenced the artistic and cultural development of these early years and affected theatre more intensely.

Theatre directors tried to incorporate into their performances

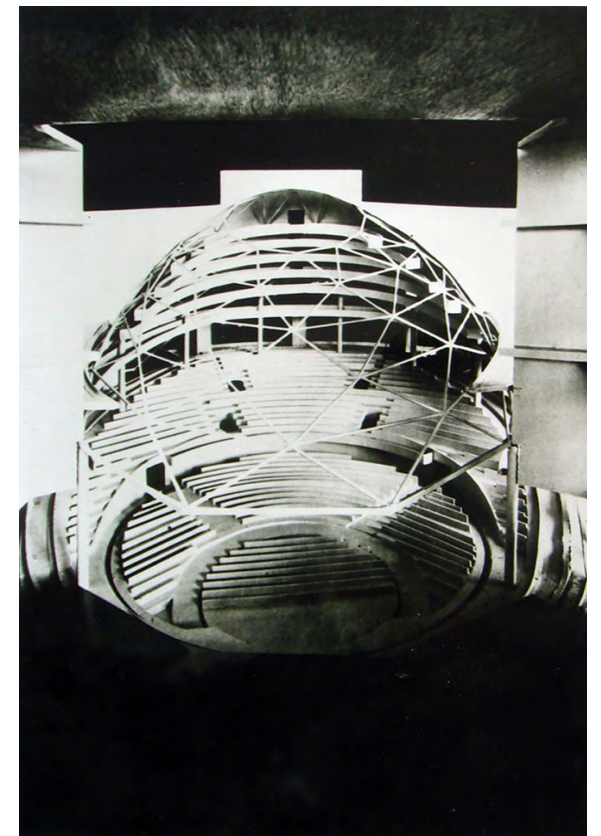


Fig.2.2.55.



Fig.2.3.07.



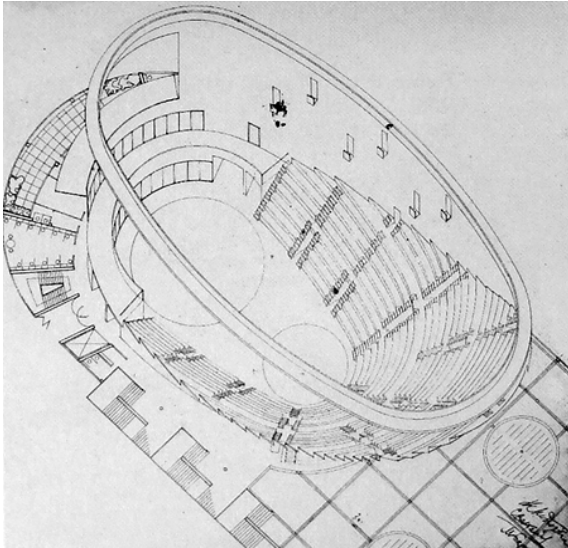


Fig.3.4.04.

the spirit of these collective actions which took place in urban spaces, seeking to create a new theatre art and aesthetics. However, the incompatibility of the new performances and the anachronistic theatre spaces was soon detected, as they had been built for a social order which had been deposed in the Soviet Republic.

This situation was not unique to theatre. Initially the Soviet institutions used existing buildings which had been created in response to the needs of the Tsarist Russian Empire, but soon the new movements tackled the challenge of creating their own buildings. With the support of the Communist Party, aware of the potential of theatre as a means of disseminating political propaganda and communicating with the masses, the spaces intended to accommodate mass collective actions were subject to specific competitions in order to define a new type of social, cultural and theatre space. The projects of Palaces of Culture, Palaces of Labor or Worker's Clubs arose from this initiative and began to be built in the second half of the 20th century. These multifunctional buildings, linked to a residential area or a production centre, became more complex and grew in scale as a result of a constant questioning of the new created models and an intense experimentation.

In the early thirties, these facilities grew in scale and urban influence and changed their program to give more importance to their operation as a theatre. The Mass Proletarian Theatres were subject to wide competitions, in which programmatic experimentation of the late twenties was joined by the demands and experiences of avant-garde theatre directors as Vsevolod Meyerhold.

In the late twenties, Meyerhold had suggested himself to redesign the theatre space in order to dispense with the stage area. A theatre intended for the direct contact between the actors and the audience for which the automation of theatre space was essential. With the collaboration of El Lissitzky, in the first place, and Barkhin and Vakhtangov, subsequently, Meyerhold gave architectural form to such demands and began building his new theatre in the early thirties.

This period, marked by endless creativity contests supported at a national and international level, was interrupted by the end of the first Five Year Plan in 1932. In order to commemorate the date, a contest was held for the construction of the Palace of Soviets in Moscow which was intended to be the symbol of the new Soviet order and announced the arrival of Socialist Realism. The return to the eclectic order in architecture, the end of avant-garde architectural experimentation and the hardest years of Stalin's rule.

## Chapter 4

*Convegno Volta, Rome, 1924. From Total to Totalitarian Theatre.*

Italian Fascism was also aware of the potential of theatre as a means of ideological propaganda. The first attempts were aimed at promoting the creation of a specifically fascist drama, but did not achieve the expected results. Performances in archaeological sites became an important example in this

process as they allowed gathering the masses in settings linked to the classic Roman Empire. This led to reconsider the scale and the typology of the existing theatre equipment in order to create a new theatre space which encouraged the pretended fascist drama.

One of the first attempts in this direction was made by Futurism, which had been originally linked to the movement led by Mussolini and tried unsuccessfully to regain that connection in successive years. Futurism suggested the construction of a space intended for the development of his own performance after noticing the inadequacy of the existing facilities for the development of its coveted performance. After rejecting any experience and structure provided by the academic theatre tradition, futurists suggested a performance based on the synthesis of media, simultaneity, surprise, provocation and dynamism. Enrico Prampolini and Fortunato Depero took the first steps in defining a strictly futurist scene, which would be the origin of the Futurist Total Theatre. This theatre space, formulated as a manifesto by the leader of the movement, Filippo Tommaso Marinetti, tried to combine all futurist contributions in one space before the audience. However, Marinetti's proposal did not define properly its geometric formalization and did not have the desired impact and continuity, seeming condemned to be just an isolated intention.

A new impulse in a completely different direction would soon arrive. This time Benito Mussolini himself prompted a new initiative in 1933 for the construction of a "mass theatre, a theatre capable of accommodating 15,000 or 20,000 people," which would be a source of spreading the fascist values. The words of *il Duce*, despite not being accompanied by an official construction proposal or a detailed program, promoted a research about theatre spaces with great capacity, similar to the studies which were being carried out in the Soviet Union. The model was completely different, given the pretended link of these new facilities with classical Greek and Roman models in the Fascist Italy. The lack of a program and a specific location to materialize the idea led the initial results to be individual attempts by figures like Interlandi or Ciocca, not specifically related to architecture, but interested in collaborating on the process.

The interest in defining these mass facilities led to the celebration of the Convegno Volta, jointly organized jointly by the Reale Accademia d'Italia and the Fondazione Alessandro Volta, which became the most important European theatre-related event held in the thirties and involved many of the most prominent figures of the European avant-garde theatre. The Convegno had a wide and varied program but paid special attention to the issue of architecture theatre, with specific presentations of the Austrian Joseph Gregor, the German Walter Gropius, the Italian Gaetano Ciocca and the Dutch Hendrik Wijdeveld and intense discussion sessions with the participation of all attendees. The Roman event became the center of the discussion about the modern theatre typology and the link between theatre and machine, questioning the intense decade of research since the exhibition in Vienna in 1924.

Fig.3.4.04. Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtánov, *Meyerhold Theatre*, 1933.

Fig.4.2.03. Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro Totale Futurista*, 1933.

Fig.4.4.17. Gaetano Ciocca, *Teatro di Massa*, 1934.

Fig.6.22. Jacques Polieri, *Théâtre du Mouvement Total*, 1957.

## 7.2. FINAL CONCLUSIONS

*Total Theatre: Typological research of European avant-garde in the interwar period*

In this research we have tried to show the process of typological research developed during the twenties and thirties by different authors in different contexts which I have integrated in the concept of *Total Theatre*. Conclusions have been structured into three points aimed to complete the previous research process. First I intend to set the common principles of the typological research in order to find the strong points of each of the proposed models and in second place to set an integrative view of the meaning and the different definitions which this research encompasses in the concept of *Total Theatre*. As a summary, we will synthetically describe the main contributions of the research:

1. The definition, through study and analysis, of the common features of typological research encompassed in this research in the concept of *Total Theatre*, including theoretical, functional and spatial implications.
2. The contextualization of the research, focusing on the influence of the theoretical and aesthetic proposals of the avant-garde movements.
3. The reconstruction of the full planimetry of the projects, the volumetric modelling projects through the study of original documents and the setting-up of hypotheses about their material component and the link with their scope of implementation, in the relevant cases.
4. The integration of the avant-garde typological research into the historical evolution of theatre space, allowing to identify the references and original contributions of each of the models analysed.
5. The determination of the circumstances preventing the materialization of each of the proposals and leading to the abandonment of the typological research in the thirties in each of the contexts analysed.

This PhD dissertation has sought to find an integrating reading of the research linked to the creation of the modern theatre performance, understood as a performance integrating artistic and technical means, which was essential in the construction of adapted architectural spaces and needed the integration of artistic, technical and architectural means in order to define the new modern typology capable of accepting the new theatre art brought together in this research under the concept of *Total Theatre*<sup>3</sup>. This research shows a number of projects with spatial and functional solutions and very different techniques and it is not intended to set a single prevailing model, since the definition of this typology was developed for ten years and only dramatically paused before the different types could be materialized and tested.

Conclusions are not intended to set a model as a paradigm of the *Total Theatre* typology, but to point out the characteristics and principles which allow to recognise the projects and theoretical formulations as a joint research in its diversity:

+ The rejection of the stage as only space used for the theatre performance. Analysed proposals show as a common characteristic the intention to bring the stage action closer to the viewer placing the stage and the audience in a common space.

+ The return to the non-hierarchical structure of the auditorium, trying to meet the new conditions that socio-political revolutions attempted to impose in interwar Europe. The layout of the auditorium meets the intention to accommodate the masses and to reject the hierarchical structure of bourgeois theatre as well as issues concerning the correct perception of the performance.

+ The use of circle and ellipse as basic geometries in the projects. Its use reflects both the integration of stage and audience in a single area, such as the return to classical typologies and to their Renaissance and Baroque reformulation.

+ The integration of the technical and artistic means on the theatre space. While the spatial delimitation set by the proscenium arch allowed the concealment of all mechanical and technical devices, in the twenties and thirties these devices were placed at various points in the room and instead of being hidden, their presence was noted and emphasized as essential components both for the operation of theatre and for the definition of its aesthetics.

+ The mechanization of theatre. All projects analysed include platforms capable of performing rotational, horizontal and vertical movements. The extent of mechanization of the different models is very diverse: simple change of scenography, adaptability spatial typology or full mobilization of space.

+ In contrast with the widespread view that the emergence of cinema would be the origin theatre crisis and would mark the end of the theatrical experience, avant-garde proposals considered that the integration of projection systems would result in new opportunities to support the performance and to enable spatial transformation, suggesting a virtual and incorporeal space.

### Conceptual development of Avant-garde Theatre

*Gesamtkunstwerk, Synthetic Theatre, Endless Theatre, Total Theatre, Totalitarian Theatre.*

The concept of *Total Theatre* refers to the union all art forms in the theatre performance, with the peculiarity that they must be in significant interaction or synthesis. Totality implies the non-hierarchical integration of its components, it is "an extensive and fully inclusive view of the relationship between elements, rather than an accumulation of means, which also includes form"<sup>4</sup> quoting E.T. Kirby.

The origin of the concept of *Total Theatre* early in the twentieth century would be the term *Gesamtkunstwerk*<sup>5</sup> stated by Richard Wagner in Bayreuth. This term, which could be

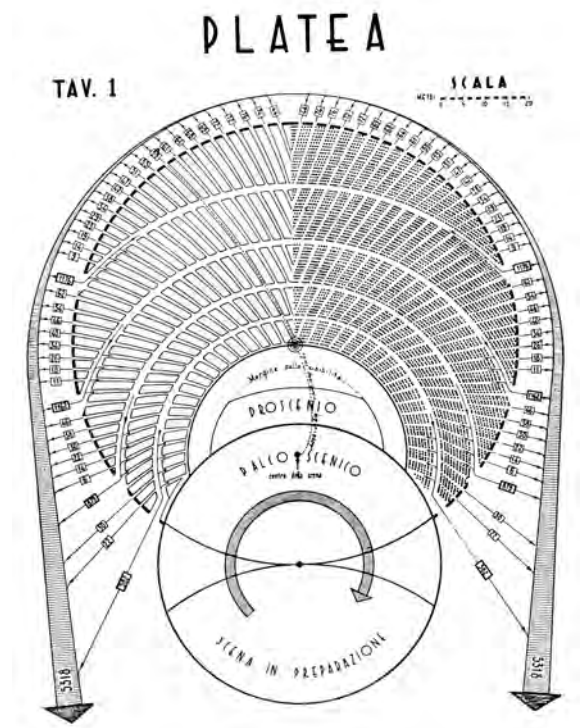


Fig.4.4.17.

<sup>1</sup> SALTER, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, op. cit., p.24-26.

<sup>2</sup> MANSBACH, Steven A., *Visions of Totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1978.

<sup>3</sup> English literature uses different names in the approach to this theatre typology: *Environmental Theatre*, *Utopian Theatre*, *Theatre of the future*. They have not been used in this research as *Theatre of the Future* refers to theatre as a concept designed to be implemented in the future and the actual intention of the authors was to immediately materialize this type of theatre. *Utopian Theatre*, is correct for some of the proposals such as Moholy-Nagy's and Kiesler's since they were not designed for a specific program or place and seemed to widely exceed the technical and constructive limits at the time, but it is difficult to apply to Soviet competitions, to the projects of Strnad, Gropius and Meyerhold, who already had a specific plot and had laid part of the foundation. *Environmental Theatre* would be more accurately defined as surrounding theatre as it specifically refers to architecture as the element providing a total experience for the individual.

<sup>4</sup> KIRBY, E. T., *Total Theatre*, op. cit., pp. xiii-xxiv.

<sup>5</sup> The concept of *Gesamtkunstwerk* has multiple pre-nineteenth century precedents ranging from Horace's phrase in *Ars Poetica Ut pictura poesis* roughly translated as "as is painting so is poetry" linking aesthetic experiences caused by the two arts; another clear precedent would be the formulation of Gotthold Ephraim Lessing in his *Laocoon*, 1766 (1729-1781) supporting the overcoming of the differences between the different arts and their union in a multidisciplinary synthesis; Johann Gottfried von Herder (1744-1803), main instigator of the *Sturm und Drang* movement, who explained the need for a renewal of theatre integrating poetry, scenography and music in a single artwork.



translated as total, unitarian, collective or complete artwork was based on the idea that because the inherent limits of each art form confine and restrict them to a specific field of expression, only through the fusion and cooperation of the different art forms “one could express with the most satisfying clarity what neither of them could express in isolation”<sup>6</sup>. Thus, Wagner not only stated the concept, but also, through its implementation in Bayreuth, turn theatre in the most appropriate place to host this union of the arts with music acting as a means of cohesion.

The concept developed by Wagner has evolutionary and historical implications as he wished to go back to the comprehensive experience of classical Greece, which was the origin of his theoretical formulation and its architectural materialization. From Wagner’s perspective, Greek theatre became the paradigm of the integration of music, voice and dance before the united community attending the performance and collaborating in the creation of the “great unitarian artwork of Greece”. This original fusion was fractionated into its isolated components, which would recover again in the integration of Gesamtkunstwerk.

The conception of the stage as a place for the collaboration of different artistic languages continued in symbolism, in which many of the creators of the modern stage sought alternative models to naturalism, inspired by Wagnerian principles and the theory of correspondences which Baudelaire<sup>7</sup> included in the poem *Correspondances*<sup>8</sup> of *Fleurs du mal*, 1857. Baudelaire’s theory of correspondences is also another important influence on the origin of the total artwork, by providing a single source, olfactory, tactile, gustatory and visual sensations, which would allow to interrelate the specific qualities of the different arts, linked together and forming a totality<sup>9</sup>.

The integration of the arts is also related to the concept of synesthesia, the involuntary transfer of information between senses, which marked the approach of some authors as Alexander Scriabin to the total artwork, in works such as *Mysterium*, in which music, dance and lighting joined in a pre-apocalyptic performance at the foot of the Himalayas

However, theoretical concepts stated by Wagner were not fully materialized in his stagings according to authors like Edward Gordon Craig and Adolphe Appia or theorists like Georg Fuchs, with whose contribution fusion of theatrical means became more evident through the use of light, the abstraction of scenographic forms and its spatial articulation by levels and ladders encouraging the organic and dynamic expression of the actor.

If the contribution of theorists and directors was essential, not least was the integration of artists from different disciplines in the creation of theatre performances in the early twentieth century. This task was especially encouraged by the tours of the ballet companies which benefited from collaborations of prominent choreographers, dancers, musicians, poets and painters in their European tours: Stravinsky, Satie, Cocteau, Massine, Falla, Picasso, Léger, Delaunay, Derain, Matisse, Braque, Goncharova, Larionov, De Chirico and many other avant-garde artists collaborated with legendary companies such as Sergei Diaghilev’s be-

tween 1909 and 1929<sup>10</sup>. The union of artists from different disciplines actively collaborating in the design of the performance was an essential reference for the evolution of scenography. The creative freedom displayed in the ballets, the lower weight of tradition and the greater independence of ballet from the content of the work itself were an ideal testing ground which soon spread to theatre<sup>11</sup>.

However, a new fusion, which would be essential for the evolution of the concept and the typology of Total Theatre, was going to take place within Italian Futurism and Russian Constructivism: the union of artistic means with technical and mechanical means.

Futurism systematically broke all historical conventions and academic formalisms, bringing this discipline to other performances like circus or cabaret, with dynamic and provocative performances where new technical and representational means were used. The essential concept underlying the futurist proposal was Synthetic Theatre, which refers both to its short duration and to the fusion of all available means in stage. Although the materialization of an architectural proposal by the Futurism was quite schematic and belated, mainly reflected in Marinetti’s *Futurist Total Theatre* project in 1933, it had a tremendous influence. Futurists took action to any point in the theatre space, broke the patterned structure of theatre performance and proposed the integration of technical means and a new aesthetics which was summarized in a series of attributes that Marinetti himself linked to his project, in which he tried to condense all previous futurist research, summarized in the attributes “synthetic multisensory multistage aeropictorial aeropoeitic simultaneous cinematographic radiophonic olfactory tactile sonorous”<sup>12</sup>.

The machinist veneration of the origins of Futurism continued in the performances of the Soviet avant-garde theatre. After the Revolution of 1917, theatre became an essential element of communication between the ruling class and the people; therefore theatre added the ideological component to the synthesis of means, functions and forms. The union of reforming directors such as Tairov or Meyerhold with artists linked to Constructivism resulted in an authentic fusion of scenography, musical rhythm, dramatic composition, art direction and acting method, where machinery and technique were used as symbols of the new theatre and the new social order.

Theatre reform proposed by Futurism and Constructivism also served to show the lack of adaptation of the Italian-style theatre equipment to the new representations. The new theatre was intended to exceed the limits of the stage and the proscenium arch, invading the whole space and directly interacting with the audience, as in the Futurist and Dadaist performances and in the Soviet mass spectacles, which were the origin of the new theatre typology.

Wassily Kandinsky also paid special attention to the correspondence between the arts, studied the synesthetic effects and often used analogies to illustrate the compositional principles of his work, away from objectivity and from its figurative function. In his theoretical works he shows an equivalence between sound, colour and movement which would define the “monumental artwork”<sup>13</sup>, while the stage

composition would be a dynamic action based on musical rhythm, pictorial dynamism and dance, as he defined it in his work *On the Spiritual in Art*<sup>14</sup> in 1910. This work was completed with the correspondence between form, colour and space included in the publication *Point and Line to plane*<sup>15</sup>. Kandinsky tried to express his approach to theatre in the staging for the works of Modest Mussorgsky *Pictures for an exhibition* in 1928. The relationship between colour and the “inner sound” of shapes has its counterpoint in the time element, in the link between the pictorial object and the rhythms of the universe.

Kandinsky’s ideas about the integration of the arts and the means continued in the Bauhaus whose program was aimed to the synthesis of the arts, the arts and the crafts and, finally, the arts and the industry after the reformulation of the program in 1923, always surrounded by a social utopia which was very present in the practices of the twenties. The influence of Kandinsky appeared in works developed by other masters, such as Paul Klee and his graphic transcriptions of Bach’s *Sonata No. 6 for violin and harpsichord* by captured in the work *Im Bachschen Stil* in 1919, and also by students, such as the *Form-und Farborgel*, shape and colour organ by Kurt Schmidt in 1923. This fusion of artistic and technical means found in the Theatre workshop a key space for its own development which became one of the most important theoretical and architectural formulation laboratories in the European theatre sphere and which permeated the daily life of the school through parties and festive performances.

The contributions from teachers such as Schlemmer, Moholy-Nagy and brilliant students such as Andor Weininger and Farkas Molnar allowed the formulation of architectural spaces where all the arts and architecture would be synthesised as Gropius had stated:

*The theatrical play, while orchestral unit, is closely akin to the architectural work. As in architecture all parts leave themselves for the benefit of the Whole Work; in the theatrical play there is focused a multitude of artistic problems, under this specific law, in favour of a new, larger unit.*<sup>16</sup>

In this context, the theoretical contribution and the formulation of the concept of Total Theatre by Moholy-Nagy in its *Theater, Zirkus, Variete* were essential. Such concept was defined as the fusion of light, sound rhythms, platforms, space, shape, colour and human figure as integrated means forming a dynamic theatrical action:

*We envision the Total Stage Action (Gesamtbühnenaktion) as a great dynamic– rhythmic process which can compress the greatest clashing masses or accumulations of media into elemental form.*<sup>17</sup>

Moholy-Nagy’s conception was materialized in his theatre project *Kinetisches Konstruktives System: Bau Mit Bewegungsbahnen für Spiel und Beförderung* developed between 1922 and 1928, although it became known for being identified with the project developed by Walter Gropius for the theatre of Erwin Piscator, which was the ultimate synthesis of the theatre research of the Bauhaus and the Political Theatre of the German director:

*Total Theatre is the meeting, perfectly staged, of performing arts (therefore, the thought of Richard Wagner's concept of Gesamtkunstwerk is involuntarily imposed.*<sup>18</sup>

The “theatre machine”, as Piscator defined Gropius’ project, was a milestone in the definition of the modern theatre typology in the interwar period, as it was conceived as a space where performing arts, modern technique and architecture merged.

The project of Walter Gropius became an international reference for those authors who sought to build a purely aesthetic experience and those who sought to use theatre as a means of propaganda and mass communication, as it was the case of Piscator or the avant-garde Soviet director Vsevolod Meyerhold, who applied the formulation of the Wagnerian synthesis to the construction of his theatre space:

*The projects of Wagner were before considered utopian for creating some kind of synthetic theatre which, along with the stage means, used words, music and light, rhythmic movements and all the magic of the arts. Today we see that this is exactly how we should envisage performances: it is the fusion which must act on stage.*<sup>19</sup>

The personal initiatives of Meyerhold were seconded by the programs of competitions for mass theatre spaces in the early thirties. However, such competitions themselves were the step from synthetic-political Soviet theatre to the totalitarian theatre of Futurist Socialist Realism. The Soviet state control over theatre performances also affected the construction of facilities and was a transition to totalitarian theatre, which involved the abandonment of technical means and the return to spatial fragmentation between stage and audience, stratified amphitheatre and eclectic language imbued with the symbolism of Socialist Realism. The modern theatre typology was abandoned, ignoring or adapting its spatial configuration, in a return to previously abandoned typologies.

Italian Fascism, aware of the communicative power of theatre, tried to create a theatre art and aesthetics according to Fascist values. The origin of Fascist Totalitarian theatre was Mussolini’s discourse calling for the construction of larger theatre facilities, inspired by the classical architecture of the Roman Empire, which was the origin of the proposals of Ciocca, Vietti or Interlandi, all of them linked to the types of circus, amphitheatre or Roman theatre, which were never built due to the lack of official support or specific program.

A similar situation could be seen in German Nazism which described as degenerate any abstract or avant-garde art. Moreover, Joseph Goebbels promoted the construction of a network of facilities, based on the return to classical outdoor theatre and grouped in the typology called Thingstätte. This typology referred to the meetings of Germanic tribes in order to be identified with the historical or mythological past of the nation. Such facilities were envisaged as outdoor theatre spaces and their structures was based on steep natural spaces in order to build Greek and Roman hybrid

amphitheatres intended to create a mystical fusion of the German people going back to the idealized meetings of the Germanic tribes. Around forty of these constructions were built as *Dietrich-Eckart Bühne* in Berlin or *Annaberg Thingplatz*, nearby Annaberg-Buchholz.

The rise of totalitarian regimes was the end of experimentation in avant-garde in general and in theatre architecture in particular. But the Totalitarianism drift did not refuse to use the means developed by avant-garde theatre in order to encourage the activation of the masses by their meeting and the use of modern techniques and language in purely scenographic events such as *Lichtdom*, developed by Albert Speer for the IX Party Congress in Nuremberg in 1937 and using abstraction and lighting and projections previously developed by reformists as Appia, Craig, the futurists or the Bauhaus itself.

<sup>6</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., p. 25.

<sup>7</sup> Also related to the work *Zur Farbenlehre* published by Johann Wolfgang von Goethe in 1810, about the perception of colour through the senses, which is an attack to scientific Reductionism of the Enlightenment and tries to integrate colour theory with special human sensitivity.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna...*, op.cit., p. 15.

<sup>9</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., p. 20-26.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Artists themselves created their own performances, as *Parade*, a unique performance which included Cocteau’s text, Satie’s music, Massine’s choreography and Picasso’s Cubist designs. Apollinaire perfectly described in the program a “*new alliance in Parade, a kind of sur-réalisme...*”, which was the origin of Surrealism. Apollinaire himself used the word the following month at the premiere of his play *Les Mamelles de Tiresias*. This work, subtitled “a surreal drama”, included in its preface the outline of the proposal of Pierre Albert-Birot, where the original order of Greek theatre is reversed and the action surrounds the viewer. Such proposal was soon after brilliantly materialized by Oskar Strnad in his *Ringtheater*. The relationship of Strnad with the project of Albert-Birot is not clear, but the infinite atmosphere suggested and the space of illusion wrapped in veils and cycloramas is easily linkable to the Surrealist concept and the relation between dreams and reality. Regardless of that relationship, Strnad’s project also used it in an unlimited, universal and infinite sense, which would be the argument guiding his project and the *Endless Theater* of Friedrich Kiesler.

<sup>12</sup> MARINETTI, Filippo T., “Il Teatro Totale Futurista”, op. cit., p.1.

<sup>13</sup> SÁNCHEZ, José A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, op. cit., p. 19.

<sup>14</sup> *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, 1912.

<sup>15</sup> *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926.

<sup>16</sup> PAZ, Marga (ed.), *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, op. cit., p. 25.

<sup>17</sup> MOHOLY-NAGY, László, “Theater, Circus, Variety”, op. cit., pp. 63-64.

<sup>18</sup> PISCATOR, Erwin, “Totaltheater y Totales Theater”, 1966, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín.

<sup>19</sup> MEYERHOLD, Vsevolod, *La reconstrucción del teatro, 1930*, op. cit., p. 271.



# c. 08

## BIBLIOGRAFÍA

Para permitir una lectura jerarquizada de la bibliografía se ha estructurado en tres secciones: una primera en la que se recogen aquellas publicaciones que han resultado fundamentales para el desarrollo de la presente tesis, acompañadas por un breve comentario en el que se señalan los aspectos esenciales que se consultaron de cada una de ellas; en segundo lugar se ha bibliografía específica vinculado al teatro y la arquitectura teatral y en último lugar una selección de publicaciones de ámbito más general pero que también han resultado importantes en el proceso de investigación.

### BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL

**ARONSON, Arnold**, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1981.

*Este libro de reúne bajo el concepto de Environmental Theater una buena selección de proyectos de los años veinte y treinta en los que se rechaza el uso de la caja escénica y el arco proscenio y se plantea una nueva relación entre espacio y auditorio. En este caso el concepto Environmental, que podríamos traducir como ambiental o de manera menos literal pero más precisa como envolvente, es muy próximo al de Teatro Total que se emplea en la presente tesis.*

**BERGHAUS, Günter**, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

*De entre la abundante bibliografía manejada sobre el teatro futurista el libro de Günter Berghaus ofrece la visión más global y completa de la participación de los Futuristas en la conformación de la dramaturgia teatral entre la conformación del movimiento y su declive en los años cuarenta.*

**BURMEISTER, Enno**, “Möglichkeiten und Grenzen der Raumbühnen”, Tesis doctoral, Technische Hochschule München, Múnich, 1961.

*Completo análisis de las nuevas posibilidades espaciales y funcionales que ofrecen las tipologías teatrales propuestas entre los años veinte y la fecha de elaboración de la tesis.*

**HANN, Rachel N.**, “Computer-Based 3D visualization for theatre research: Towards an understanding of unrealized Utopian theatre architecture from the 1920s and 1930s”, Tesis doctoral, University of Leeds, Leeds, 2010.

*La tesis doctoral de la profesora Rachel Hann se basa en el estudio de las posibilidades que ofrece la modelización virtual de cara al estudio de los nuevos espacios teatrales. Su trabajo ha sido una referencia esencial para establecer una metodología en el redibujado y modelizado de mis propios modelos teatrales.*

**IZENOUR, George, C.**, *Theater Design*, Nueva York: McGraw-Hill, 1977.

*Completísimo estudio sobre el diseño de la arquitectura teatral entre su origen griego y los años sesenta del siglo XX. Detallado redibujado y análisis de las propuestas desde el punto de vista de la capacidad, condiciones de visibilidad y acústica, materiales,... Esta publicación ha sido una referencia esencial en el análisis de los modelos estudiados en esta investigación y su comparación con otras tipologías teatrales a lo largo de la historia.*

**KERSTING, Hannelore y VOGELSANG, Bernd (ed.)**, *Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst, 1910-1930*, Frankfurt: Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, 1986.

*El ámbito de investigación de esta publicación se centra en el estudio de la influencia del Constructivismo y la vanguardia soviética en la conformación de la vanguardia teatral europea, en diferentes contextos y en manos de diversos autores. Interesantísima documentación gráfica y recopilación de escritos y manifiestos.*

**KIESLER, Friedrich (ed.)**, *Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik*, Viena: Verlag Würthle & Sohn, Catálogo de Exposición, 1924.

*Catálogo de la exposición vienesa realizado por Friedrich Kiesler en 1924. Además de la brillante maquetación de Kiesler, contiene artículos y fotografías en los que se recogen las principales aportaciones teóricas y artísticas a la exposición, en muchos casos, argumentadas por sus propios autores.*

**KIRBY, E. T. (ed.)**, *Total Theatre*, Nueva York: E. P. Dutton & Co., 1969.

*Este libro contiene una recopilación esencial de artículos y manifiestos unidos por su vinculación al concepto de Teatro Total, con especial atención a los orígenes de la formulación de la reforma teatral moderna, la vanguardia futurista italiana y soviética, así como a la influencia del teatro oriental en esta formulación y la incorporación de la técnica moderna en el espectáculo teatral del vanguardia. Más centrada en la representación que en la arquitectura teatral.*

**KONEFFKE, Silke**, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum Anderen Aufführungsort, 1900-1980*, Berlín: Reimer, 1999.

*El libro de Silke Koneffke supone, bajo mi punto de vista, la recopilación y análisis más completo sobre las nuevas tipologías teatrales. Excelente en su contextualización y análisis, dentro de lo que permite un ámbito temporal tan amplio como es el tratado en dicha publicación.*

**LESÁK, Barbara**, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte, 1923-1925*, Viena: Löcker Verlag, 1988.

*Referencia imprescindible de cara a abordar la producción vinculada al teatro de Friedrich Kiesler en su etapa vienesa. Incluye abundantes referencias al contexto teatral europeo y una estupenda recopilación de manifiestos y artículos publicados en los años veinte que permiten una completa lectura tanto del proceso de formulación de las propuestas como de su acogida. El libro cuenta con una reedición de 2012 como catálogo de la exposición homónima.*

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier**, *Walter Gropius. Teatro Total, 1927*, Madrid: Editorial Rueda, Colección Arquitecturas Ausentes del SXX, nº8, 2004.

*Esta publicación realizada a partir de la exposición Arquitecturas Ausentes del siglo XX, contiene una detallada descripción del proyecto del Teatro Total de Walter Gropius, así como un interesante estudio de sus antecedentes y un redibujado y modelado virtual del espacio, que se empleó como referencia para mi elaboración posterior.*

**PIRANDELLO, Luigi et al.**, *Convegno di Lettere. Tema: IL TEATRO DRAMMATICO*, Roma: Reale Accademia d’Italia, Actas del Convegno, nº4, 1935.

*Actas del Convegno Volta de Roma de 1934. Recoge las ponencias de los participantes y las sesiones de debate minuciosamente, por lo que resulta una lectura imprescindible para el estudio del teatro de los años treinta en general y de la arquitectura teatral de vanguardia en particular.*

**POLIERI, Jacques (ed.)**, *50 ans de recherches dans le spectacle*, París: Biro éditeur, 2006.

*El trabajo de recopilación de las experiencias teatrales realizado por Jacques Polieri en los años cincuenta y sesenta, resultó esencial en el comienzo de la presente investigación y una referencia constante, al ser capaz de fusionar evolución estética, técnica y arquitectónica. Esta publicación supone una reedición de la publicación en Architecture d’aujourd’hui en Mayo de 1958, que tendría una continuación en la misma publicación en Octubre de 1963.*

**RUDNITSKY, Konstantin**, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, Nueva York: Harry N. Abrams Publishers, 1988.

*De entre toda la bibliografía consultada sobre el teatro soviético, destacaría esta obra por su lectura completa desde las experiencias prerrevolucionarias hasta la imposición del Realismo Socialista a comienzos de los años treinta. Excelente documentación gráfica.*

**SALTER, Chris**, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2010.

*Interesantísima lectura de la evolución del espectáculo teatral a través de la incorporación de los medios técnicos modernos. El libro se centra en el ámbito de la representación, pero permite una lectura extensiva a la arquitectura teatral del siglo XX.*

**SCHLEMMER, Oskar et al.**, *The Theater of the Bauhaus*, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.

*Reedición el Bauhausbücher dedicado al trabajo en el Taller de Teatro. Recoge las más destacadas aportaciones en el campo teórico, escenográfico y arquitectónico hasta la fecha de publicación del mismo en 1925.*

**SCHNAPP, Jeffrey T.**, *Gaetano Ciocca. Costruttore, inventore, agricoltore, scrittore*, Milán: Skira editore, 2000.

*La publicación de Jeffrey Schnapp tanto en su versión italiana como inglesa es la publicación más completa sobre la vida y obra del ingeniero Gaetano Ciocca, con una buena selección de documentación original del Fondo Ciocca del MART.*

**WOLL, Stefan**, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlín: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1984.

*Referencia imprescindible para el análisis del proyecto del Teatro Total de Walter Gropius y Erwin Piscator. Completo análisis y contextualización del proceso de proyecto, sus referencias y su repercusión posterior.*

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

**ADES, Dawn (ed.)**, *The Dada Reader. A Critical Anthology*, Londres: Tate Publishing, 2006.

**ADKINS, Helen**, *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*, Valencia-Berlín: IVAM-Berlinische Galerie, 1992.

**AICHER, Anton et. al.**, *Austrian Designers: Josef Hollmann, Stefan Sagmeister, Oskar Strnad, Arik Brauer, Anton Aicher, Robert Kalina*, Memphis: Books LLC, 2010.

**ALLAN, John**, *Berthold Lubetkin*, Londres: Merrell Publishers, 2002.

**ALLEN, James T.**, *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and their influence*, Nueva York: Longmans, Green and Co., 1927.

**ALOI, Robert**, *Architettura per lo spettacolo*, Milán: Ulrico Hoepli editore, 1958.

**ANDERSON, Stanford**, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Londres: The MIT press, 2000.

**APPIA, Adolphe**, *La música y la Puesta en Escena*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

**ARGAN, Giulio C.**, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Madrid: Abada Editores, 2006.

**ARNOTT, James F. et al. (ed.)**, *Theatre Space/Der Raum des Theaters*, Múnich: International Federation for Theatre Research, 8<sup>th</sup> World Congress, 1977.

**ASOR ROSA, Alberto (ed.)**, *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-27*, Madrid: Alberto Corazón Editor, Comunicación 23, 1973.

**BABLET, Denis (ed.)**, *Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, Frankfut: Schirn Kunsthalle, 1986.

**BALLA, Giacomo et. al.**, *Arte y Arquitectura Futuristas (1914-1918)*, Col. Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 2002.

**BALLESTEROS RAGA, José A.**, *Kiesler. La casa sin fin, 1950-1959*, Madrid: Editorial Rueda, Colección Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, nº11, 2004.

**BARKHIN, Grigori B.**, *Arkhitektura Teatra*, Moscú: Izd-vo Akademii Arkhitektury SSSR, 1947.

**BASSIGNANA, Pier L.**, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Turín: Bollati Boringhieri, 2000.

**BAUGH, Christopher**, *Theatre, performance and technology. The development of scenography in the twentieth century*, Nueva York: Palgrave McMillan, 2005.

**BAUMGARTEN, Michael y SCHULZ, Wilfried**, *Die Freiheit wächst auf keinem Baum. Theaterkollektive zwischen Volkstheater und animation*, Berlín: Medusa Verlag, 1979.

**BAYER, Herbert et. al.**, *Bauhaus, 1919-1928*, Boston: The Museum of Modern Art, 1975.

**BECKET, Lutz et al.**, *Erwin Piscator, The Political Theater 1920-1966*, Bruselas: École Nationale Supérieure d’Architecture et des Arts Visuels, 1972.

**BEEKMAN, Klaus y VRIES, Jan de (ed.)**, *Avant-Garde and Criticism*, Ámsterdam: Editions Rodopi, 2007.

**BÉHAR, Henri**, *Le théâtre Dada et surréaliste*, París: Éditions Gallimard, 1979.

**BERDINI, Paolo**, *Walter Gropius*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.

**BERGER, Artur et al.**, *Austrian Scenic Designers: Artur Berger, Julius Von Borsody, Joseph Urban, Oskar Strnad, Emil Stepanek, Giulio Quaglio*, Memphis: Books LLC, 2010.

**BERGHAUS, Günter (ed.)**, *Fascism and Theatre, Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925-1945*, Oxford: Berghahn Books, 1996.

**BIEBER, Margarete**, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton: Princeton University Press, 1961.

**BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.)**, *El teatro como espacio*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

**BOCCIONI, Umberto**, *Estética y arte futuristas*, Barcelona: Acantilado, 2004.

**BOESER, Knut y VATKOVÁ, Renata (ed.)**, *Erwin Piscator, eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, Berlín: Edition Hentrich/Frölich & Kaufmann, 1986.

**BOGNER, Dieter**, *Frederick Kiesler 1890-1965: En el interior de la Endless House = Inside the Endless House*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 1997.

**BOGNER, Dieter y NOEVER, Peter (ed.)**, *Frederick J. Kiesler: Endless space*, Nueva York: Hatje Cantz, 2001.

**BOHN, Willard**, *Apollinaire and the International Avant-Garde*, Albany: State University of New York Press, 1997.

**BOTÁR, Oliver A.**, *Technical Detours. The Early Moholy-Nagy reconsidered*, Nueva York: The City University of New York, Catálogo de exposición, 2006.

**BOTÁR, Oliver A.**, *Bauhausler in Canada: Andor Weininger in the '50s*, Winnipeg: University of Manitoba and Gallery One One One, 2009.

**BOTTERO, María**, *Frederick Kiesler. Arte Archittetura Ambiente*, Milán: Electa, 1995.

**BOTTERO, María**, *Frederick Kiesler. L’infinito come progetto*, Turín: Testo & imagine, 1999.

**BOWLT, John E.**, *Russian Stage Design, Scenic Innovation, 1900-1930*, Jackson (Mississippi): Mississippi Museum of art, 1982.

**BOWMAN, Ned A.**, “Contemporary Theatre Architecture: Two divergent perceptual influences”, Tesis doctoral, Stanford University, Stanford, 1963.

**BRADBY, David y McCORMICK, John**, *People’s Theatre*, Londres: Croom Helm and Totowa, 1978.

**BRAUN, Edward**, *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires: Galerna, 1986.

**BRAUN, Edward**, *Meyerhold: a revolution in theatre*, Iowa City: University of Iowa Press, 1995.

**BRAUN, Edward**, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, Londres: Methuen, 1986.

**BRAUNECK, Manfred**, *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek:

Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009.

**BRAUNECK, Manfred**, *Klassiker der Schauspielregie: Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988.

**BRETON, Gaëlle**, *Theatres*, París: Editions du Moniteur, 1989.

**BROCKETT, Oscar G.**, *Storia del teatro*, Venecia: Marsilio Editori, 2012.

**BURGOS CANTERA, Francisco y GARRIDO, Ginés**, *El Lissitzky, Wolkenbügel 1924-1925*, Madrid: Editorial Rueda, Colección Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, nº 13, 2004.

**ČAPEK, Karel, W.U.R.**, *Utopistisches Kollektivdrama in drei Aufzügen*, Leipzig: Otto Pick, 1922.

**CARINI MOTTA, Fabricio**, *Tratatto sopra la struttura de’ Teatri e Scene*, Milán: Il Polifilo, 1972.

**CARTER, Huntley**, *The Theatre of Max Reinhardt*, Nueva York: Benjamin Blom, segunda edición, 1964.

**CHAN-MAGOMEDOV, Selim O.**, ver Khan Magomedov.

**CIOCCA, Gaetano**, *Giudizio sul bolscevismo. Com’è finito il piano quinquennale*, Milán: Bompiani, 1933.

**CIOCCA, Gaetano**, *Juicio sobre el bolchevismo*, Madrid: Ediciones y publicaciones españolas, 1945.

**CIUCCI, Giorgio**, *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Milán: Electa, 1996.

**CHRISTIANA, Taylor J.**, *Futurism: politics, painting, and performance*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1979.

**COCTEAU, Jean et al.**, *Theâtre Pigalle: ses éclairages, sa machinerie*, París: Draeger, 1929.

**COGSWELL, Margaret**, *The Ideal Theater: Eight Concepts. An exhibition of designs and models resulting from the Ford Foundation*, Nueva York: American Federation of Arts and October House Inc., 1962.

**COGSWELL, Margaret**, *Program for Theater Design*, Nueva York: American Federation of Arts and October House Inc., 1962.

**COLLOTTI, Enzo et.al.**, *Bauhaus*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971.

**COLÓN LLAMAS, Luis C.**, *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

**CONRAD, Ulrich**, *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

**COOKE, Catherine y Kazus, Igor**, *Soviet Architectural Competitions 1920s-1930s*, Londres: Phaidon Press Ltd, 1992.

**COOKE, Catherine, et. al.**, *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

**CORVIN, Michel, et al.**, *Polieri, créateur d’une scénographie moderne*, París: Bibliothèque Nationale de France, 2002.

**CORVIN, Michel**, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres: le laboratoire art et action*, París: La cité-L’Age

d’homme, 1970.

**CORFE, Tom**, *Las revoluciones rusas*, Madrid: Editorial Akal, 1991.

**CORSI, Mario**, *Il teatro all’aperto in Italia*, Madrid: Rizzoli, 1939.

**CRISPOLTI, Enrico**, *Attraverso l’Architettura Futurista*, Módena: Galleria Fonte d’Abisso Edizioni, 1984.

**CRISPOLTI, Enrico (ed.)**, *Futurismo 1909-1940*, Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001.

**CRISPOLTI, Enrico**, *Futurismo 1909-1944, Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, Milán: Mazzotta, 2001.

**CRISPOLTI, Enrico (ed.)**, *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, Roma: Edizioni Carte Segrete, 1992.

**CRISPOLTI, Enrico**, *Ricostruzione Futurista dell’Universo*, Turín: Museo Cívico di Torino, 1980.

**D’AMICO, Silvio**, *La crisi del teatro*, Roma: Arte della stampa, 1931.

**DANESI, Silvia y Patetta, Luciano**, *Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo*, Venecia: Edizioni biennale di Venezia, 1976.

**DE FEO, Vittorio**, *La architettura en la U.R.S.S., 1917-1936*, Madrid: Editorial Alianza, 1979.

**DEGL’INNOCENTI, Piero**, *Architetture per lo spettacolo. Gli edifici per il teatro, la música e il divertimento dall’antichità ad oggi*, Florencia: Libreria Alfani Editrice, 2001.

**DE LUCA, Giulio**, *Problemi del teatro di massa*, Roma: Palombi, 1940.

**DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROBYNA, Irina (ed.)**, *Ivan Leonidov 1902-1959*, Milán: Mondadori Electa, 2009.

**DE MICHELIS, Marco**, *Heinrich Tessenow, 1876-1950*, Milán: Electa, 1991.

**DE MICHELIS, Marco y Kohlmeyer, Agnes (ed.)**, *Bauhaus 1919-1933. Da Klee a Kandinsky, da Gropius a Mies van der Rohe*, Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1996.

**DESIDERI, Paolo**, *Pier Luigi Nervi*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

**DESSAUCE, Marc**, *Machinations, Essai sur Frederick Kiesler, L’Histoire de L’Architecture moderne aux états-unis et Marcel Duchamp*, París: Sens y Tonka Editeurs, 1996.

**DIEGO, Rosa de y VÁZQUEZ, Lidia (ed.)**, *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.

**DROSTE, Magdalena**, *Bauhaus, Bauhaus Archiv, 1919-1933*, Berlín: Taschen, 2010.

**DUBOWITZ, Lilly**, *In Search of a Forgotten Architect*, Architectural Association Publications, Londres: Septiembre nº 61, 2013.

**EROE, Geoffrey M.**, “The Stage designs of Traugott Müller in relation to the political theatre of Erwin Piscator and the Weimar Republic”, Tesis Doctoral, Stanford University, Stanford (California), 1993.

**EVREINOFF, Nicolas**, *Histoire du théâtre russe*, París: Edi-



tions du Chêne, 1947.

**FARREL, Joseph y Puppa, Paolo**, *A history of Italian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

**FERRETTI, Daniela et. al.**, *Fortuny. El mago de Venecia*, Barcelona: Editorial Hipótesis, 2010.

**FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.)**, *La Caballería Roja, Creación y poder en la Rusia Soviética de 1917 a 1945*, Madrid: La Casa Encendida, 2011.

**FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter (ed.)**, *Bauhaus*, Postdam: H. F. Ullmann, 2006.

**FINGER, Anke K. y FOLLET, Danielle (ed.)**, *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2011.

**FOSSO, Mario y MERIGGI, Maurizio**, *Konstantin S. Mel’nikov e la costruzione di Mosca*, Milán: Skira editore, 1999.

**FRANCISCONO, Marcel**, *Walter Gropius and the Creation fo the Bauhaus in Weimar*, Champaign (Illinois): University of Illinois Press, 1971.

**FRECHILLA, Javier**, *Adolf Loos, Conjunto de veinte villas unifamiliares en la costa azul, 1923*, Madrid: Editorial Rueda, 2004.

**FUCHS, Georg**, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlín: Schuster & Loeffler, 1905.

**FÜLÖP-MILLER, René**, *The Russian Theatre*, Nueva York: Benjamin Blom, 1930.

**GALLI-BIBIENA, Giuseppe**, *Architectural and Perspective Designs*, Nueva York: Dover, republicación, 1964.

**GAROFALO, Francesco y VERESANI, Luca**, *Adalberto Libera*, Bolonia: Zanichelli Editore, 1989.

**GARRIDO, Ginés**, *Konstantin S. Mélnikov*, Madrid: Electa, 2001.

**GARRIDO, Ginés**, *Mélnikov en París, 1925*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

**GASSET, Alphonse**, *Traité de la Construction des Théâtres*, París: Librarie Polytechnique Baudry et cei,1886.

**GAVRILOVICH, Donatella**, *La Rivoluzione Teatrale/Vsevolod Emil’evic Mejerchol’d*, Roma: Editori Riuniti, 2001.

**GERKAN, Armin von y MÜLLER, Wolfgang**, *DasTheater von Epidaurus*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961.

**GÍNZZBURG, Moisei**, *Escritos, 1923-1930*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961.

**GLADKOV, Aleksandr**, *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*, Ámsterdam: Harwood Academic, 1996.

**GOHR, Siegfried y LUYKEN, Gunda (ed.)**, *Frederick J. Kiesler. Selected Writings*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1996.

**GONZÁLEZ GARCÍA, Angel, et al.**, *Escritos de arte de Vanguardia 1900/19445*, Madrid: Ediciones Turner, 1979.

**GORDON CRAIG, Edward**, *El Arte del Teatro*, México: Editorial Gaceta, 1987.

**GREGOR, Joseph**, *Rede auf Oskar Strnad*, Viena: H. Reichner Verlag, 1936.

**GREGOR, Joseph y FÜLÖP-MILLER, René**, *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*, Leipzig: Amalthea-Verlag, 1931.

**GREGOR, Joseph**, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich: Phaidon-Verlag, 1933.

**GUTMAN, Robert W.**, *Richard Wagner: The Man, His Mind and His Music*, Nueva York: Harcorut, Brace and World, 1968.

**HAMON-SIRÉJOLS, Christine**, *Le Constructivisme au théâtre*, París: Éd. du C.N.R.S., 1992.

**HELD, R. L.**, *Endless Innovations. Frederick Kiesler’s Theory and Scenic Design*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1982.

**HEUSS, Theodor**, *Hans Poelzig 1869-1936*, Milán: Electa, 1991.

**HERZONGENRATH, Wulf et al.**, *Utopías de la Bauhaus. Obra sobre Papel*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, catálogo de exposición, 1988.

**HOCHMAN, Elaine S.**, *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 2002.

**HODGE, Francis (ed.)**, *Innovations in Stage and Theatre design*, Austin (Texas): American Society for Theatre Research, 1972.

**HOFFMANN, Ludwig (ed.)**, *Erwin Piscator. Het Politiek Teater, 1920-1966*, Bruselas: École nationale supérieure d’architecture et des arts visuels & Archives d’architecture moderne, 1972.

**HOOVER, Marjorie L.**, *Meyerhold: the art of conscious theater*, Amherst (Massachusetts): University of Massachusetts Press, 1974.

**HORMIGÓN, Juan A.**, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1970.

**HORMIGÓN, Juan A.**, *Meyerhold: Textos Teóricos*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

**HULTÉN PONTUS, K. G.**, *The machine as seen at the end of the mechanical age*, Nueva York: MoMA, 1968.

**IZENOUR, George, C.**, *Theater Technology*, Nueva York: McGraw-Hill, 1988.

**JACQUOT, Jean**, *El teatro moderno*, Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967.

**JENKO, Sandra**, *“Trotz Alledem!” Als Exempel für das Dokumentarische Theater Erwin Piscators*, Múnich: GRIN Verlag, 2004.

**JOSEPH, Stephen**, *Theatre in the round*, Londres: Barrie and Rockliff, 1967.

**KNELLESEN, Friedrich W.**, *Agitation auf der Bühne. Das Politische Theater der Weimarer Republik*, Emsdetten: Verlag Lechte, 1970.

**KÉRZHENTSEV, Platón**, *Tvorcheskii teatr*, Peterburgo: Gosudarstvennoe izdatel’stvo, 1918.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Pioneers of Soviet Architecture*, Londres: Thames and Hudson, 1987.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Moisej Ginzburg*, Milán: Franco Angeli Editore, 1983.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Las cien mejores obras*

*del vanguardismo arquitectónico soviético*, Moscú: Editorial URSS, 2004.

**KHRIPUNOV, Yuri**, *Arkhitektura Bol’shogo Teatra*, Stroïizda, Moscú: Gos. stroitel’stvy i arkhitekture, 1955.

**KHRIPUNOV, Yuri D. et al.**, *Arkhitektura sovetского teatra*, Moscú: Stroïizda, 1986.

**KIESLER, Friedrich et al.**, *Friedrich Kiesler: Endless House*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.

**KIRBY, Michael y Kirby, Victoria N.**, *Futurist Performance*, Nueva York: PAJ Publications, 1986.

**KOSTELANETZ, Richard**, *Moholy-Nagy*, Nueva York: Praeger Publisher, 1970.

**KUDRYAVTSEV, A. P. et al. (ed.)**, *From VKhUTEMAS to MARKhI. Architectural projects from the collection of the MARKhI Museum*, Moscú: MARKhI Museum y A. Fond, 2005.

**LANG, Lothar**, *Das Bauhaus. 1919-1933. Idee und Wirklichkeit*, Berlín: Zentralinstitut für Formgestaltung, Serie Studienreihe angewandte Kunst, Neuzeit 2, 1965.

**LAPINI, Lia**, *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Pisa: Titivillus Mostre Editora, 2009.

**LEACH, Robert y Borovsky, Víctor**, *A History of Russian Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

**LESÁK, Barbara y Trabitsch, Thomas (ed.)**, *Frederick Kiesler, Theatervisionär-Architekt-Künstler*, Viena: Brandstätter, 2012.

**LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie**, *El Lissitzky*, Nueva York: Thames and Hudson Ltd, 1992.

**LITTMAN, Max**, *Das Münchner Künstlertheater*, Múnich: L. Werner, 1908.

**LISTA, Giovanni (ed.)**, *Fortunato Depero. Ricostruire e meccanizzare l’universo, Carte d’Artisti 143*, Milán: Abscondita, 2012.

**LO GATTO, Effore**, *Historia del teatro ruso*, Buenos Aires: Editorial la Universidad, 1945.

**LOUIS, Eleonora et al. (ed.)**, *Kunst auf der Bühne*, Weitra: Bibliothek der Provinz/Museum der Moderne Salbourg, catálogo de exposición, 2006.

**LUNACHARSKY, Anatoli V.**, *Teatr Segodnya*, Moscú: Izdatel’stvo MODPiK, 1927.

**LUQUE BLANCO, José L.**, *Continuum cósmico: Frederick Kiesler (1890-1965)*, Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2011.

**LUTZ, Becker et al.**, *Erwin Piscator: The political theater 1920-1966*, Bruselas: École Nationale Supérieure d’architecture et des arts visuels, 1972.

**LYNTON, Norbert**, *Tatlin’s Tower. Monument to Revolution*, New Haven: Yale University Press, 2009.

**MAFFIOLETTI, Serena**, *BBPR Arquitectura*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1996.

**MALLGRAVE, Harry F.**, *Gottfried Semper, architect of the nineteenth century*, New Haven: Yale University Press, 1996.

**MANCEBO ROCA, Juan A.**, *Arquitectura Futurista*, Madrid: Editorial Síntesis, 2008.

**MANDELSHTAM, Nadezhda**, *Contra toda esperanza*, Madrid: Alianza, 1984.

**MANSBACH, Steven A.**, *Visions of Totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1978.

**MANTERO, Enrico y Novati, Massimo**, *Il Razionalismo italiano, a cura di Enrico Mantero*, Bolonia: Zanichelli Editore, 1984.

**MARCIANÒ, Ada F.**, *Giuseppe Terragni, Opera completa, 1925-1943*, Roma: Officina Edizioni, 1987.

**MARGOLIN, Victor**, *The struggle for Utopia: Rodchenko Lissitzky Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.

**MARINETTI, Filippo T.**, *Expresiones sintéticas del futurismo*, Barcelona: DVD Ediciones, 2008.

**MARTIN, Sylvia**, *Futurismo*, Colonia: Taschen, 2005.

**MARCZAK-OBORSKY, Stanislaw (ed.)**, *Mysl teatralna polskiej awangardy, 1919-1939*, Varsovia: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.

**MAUR, Karin von (ed.)**, *Oskar Schlemmer. Der Maler/Der Wandgestalter/Der Plastiker/Der Zeichner/Der Graphiker/Der Bühnengestalter/Der Lehrer*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1977.

**MAYAKOVSKI, Vladímir**, *La chinche*, Vigo: Maldoror, 2009.

**MEDER, Iris (ed.)**, *O. S. 1879-1935*, Catálogo de exposición, Viena: Jüdisches Museum & Verlag Aton Pustet, 2007.

**MEJERCHOL’D, Vsévolod**, ver Vsévolod Meyerhold.

**MEYERHOLD, Vsévolod**, *La rivoluzione teatrale*, Roma: Editori Riuniti, 1962.

**MEZZETA, Enrica**, *Il teatro futurista in teoría*, Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 2006.

**MOHOLY-NAGY, Lázsló**, *La Nueva Visión y Reseña de un Artista*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972.

**MOHOLY-NAGY, Lázsló**, *Pintura, Fotografía, Cine. Moholy-Nagy*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

**MOHOLY-NAGY, László**, *Von Material zu Architektur, Bauhausbücher nº14*, Múnich: Albert Langen, 1929.

**MOHOLY-NAGY, Sibyl**, *Moholy- Nagy, Experiment in Totality*, Cambridge: M.I.T. Press, 1969.

**MONTESARCHIO, Gianni y Sardi, Paola**, *Dal teatro della spontaneità allo psicodrama classico. Contributo per una revisione del pensiero di J. L. Moreno*, Milán: Franco Angeli, 1987.

**MORENO, Jakob Levy**, *Das Stegreiftheater*, Postdam: Kiepenheuer Verlag, 1924.

**MORENO, Jakob Levy**, *The Theatre of Spontaneity*, Pennsylvania: Beacon House Inc., 1983.

**MORETTI, Bruno**, *Teatrí*, Milán: Ulrico Hoepli, 1936.

**MUGHINI, Giampiero**, *A via della Mercede c’era un razzista*, Milán: Rizzoli, 1990.

**NAVARRO BALDEWEG, Juan y JAQUE, Juan**, *Konstantin Melnikov, Aparcamiento para 1000 autos, 2ª variante*.

*París 1925*, Madrid: Editorial Rueda, Colección Arquitecturas Ausentes del Siglo XX, nº 15, 2004.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier**, *Forma y representación: un análisis geométrico*, Madrid: Akal ediciones, 2008.

**NEUFERT, Ernst y FRITZ, Gotthelf**, *Ernst Neufert. Ein Architekt unserer Zeit*, Viena: Ullstein Fachverlag, 1960.

**NEUMANN, Eckhard**, *Bauhaus & Bauhaus people*, Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

**NICOLOSO, Paolo**, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Turín: G. Einaudi, 2008.

**NICOLOSO, Paolo**, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milán: Franco Angeli, 1999.

**NICOLOSO, Paolo**, *Architetture per una identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani Fascisti*, Udine: Gaspari, 2012.

**NIEDERMOSER, Otto**, *Oskar Strnad. 1879-1935*, Viena: Bergland Verlag, 1965.

**NORMAN BAER, Nancy van (ed.)**, *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design, 1913-1935*, Nueva York: Thames and Hudson, 1992.

**OETTERMANN, Stephan**, *The panorama: history of a mass medium*, Nueva York: Zone Books, 1997.

**OSMA, Guillermo de**, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid: Ollero y Ramos editores, 2012.

**PAZ, Marga (ed.)**, *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

**PEDULLÀ, Gianfranco**, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Pisa: Titivillus Mostre Editora, 2009.

**PFISTER, Federico**, *Enrico Prampolini*, Milan: Ulrico Hoepli, 1940.

**PINELLI, Antonio**, *Lo spazio dello spettacolo. Dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Florencia: Sansoni, 1973.

**PISANI, Mario**, *I luoghi dello spettacolo*, Roma: Officina , 1989.

**POGAČNIK, Marko**, *Il segno della memoria 1945-1995. BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti*, Milán: Electa, 1995.

**POLIERI, Jacques et. al.**, *Polieri, créateur d'une scénographie moderne*, París: Bibliothèque Nationale de France, 2002.

**PÖRTNER, Paul**, *Experiment Theater*, Zúrich: Die Arche, 1960.

**POSENER, Julius**, *Hans Poelzig, scritti e opere a cura di Julius Posener*, Milán: Franco Angeli Editore, 1978.

**PRITCHARD, Jane (ed.)**, *Los Ballets rusos de Diaghilev 1909/1929: Cuando el arte baila con la música*, Madrid: Editorial Turner, 2011.

**PRONKO, Leonard C.**, *Theater East and West. Perspectives toward a Total Theater*, Londres: University of California Press, 1967.

**QUAGLIARINI, Ernico**, *Costruzioni in legno nei teatri*

*all'italiana del '700 e '800 il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale machigiana*, Florencia: Alinea Editrice, 2008.

**QUAGLIARINI, Enrico**, *Il patrimonio nascosto dell'architettura teatrale marchigiana*, Florencia: Alinea Editrice, 2008.

**QUESADA, Fernando**, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

**QUILICI, Vieri**, *L'architettura del costruttivismo*, Roma: Universale Laterza, 1978.

**RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco y RODRÍGUEZ SO-MOLINOS, Juan (eds.)**, *Las Nubes. Las Ranas. Pluto.*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

**ROLLAND, Romain**, *Théâtre de la révolution*, París: Ollendorff, 1909.

**ROWLAND, Anna**, *Bauhaus Source Book*, Nueva York: Phaidon Press, 1990.

**RUBIO OLIVA, María**, *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, Madrid: La Fábrica Editorial, 2010.

**RUKSCHCIO, Burkhardt (ed.)** *Adolf Loos*, Viena: Graphische Sammlung Albertina, 1989.

**RUKSCHCIO, Burkhardt y SCHACHEL, Roland**, *La vie et l'oeuvre de Adolf Loos*, Bruselas: Pierre Mardaga éditeur, 1982.

**SALARIS, C.**, *Filippo Tommaso Marinetti*, Florencia: La Nuova Editrice, 1988.

**SAMONA, Alberto (ed.)**, *Il Palazzo dei Soviet, 1931-1933*, Roma: Officina Edizioni, 1976.

**SÁNCHEZ, José A.**, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid: Ediciones Akal, 1999.

**SASTRE, Alfonso (ed.)**, *Erwin Piscator. Teatro Político*, Madrid: Editorial Ayuso, 1976.

**SCHABER, Will, B. F. Dolbin**. *Der Zeichner als Reporter*, Múnich: Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung, 1976.

**SCHEIFFELE, Eberhard**, “The theatre of truth. Psychodrama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influences of Jakob Levy Moreno”, Tesis Doctoral, University of California, Berkeley, 1995.

**SCHEPER, Dirk**, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett udn die Bauhausbühne*, Berlín: Akadademie der Künste, 1988.

**SCHLEMMER, Oskar**, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios de Oskar Schlemmer*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

**SCHNAPP, Jeffrey T.**, *Staging Fascism. 18 BL and the theater of masses for masses*, Stanford: Stanford University Press, 1996.

**SCHNAPP, Jeffrey T.**, *Building Fascism, Communism, Liberal Democracy*, Stanford: Stanford University Press, 2004.

**SCHÖNE, Günter**, *Bühnentechnische Rundschau u. Zeitschrift für Theaterkritik, Bühnenhav und Bühnengestaltung*, Berlín: Bielefeld, 1966.

**SCHUBERT, Hannelore**, *The Modern Theater: Architecture, Stage Designing, and Lighting*, Nueva York: Praeger, 1971.

**SHARP, Dennis**, *Bauhaus, Dessau, Walter Gropius*, Londres: Phaidon Press, 1993.

**SHARP, Dennis**, *Henri Van de Velde. Theaters 1904-1914*, Bruselas: Archives de l'Architecture Moderne, 1974.

**SHVIDKOVSKY, O. A.**, *Building in the USSR, 1917-1932*, Nueva York/Washington: Studio Vista, 1971.

**SILVERMAN, Maxwell y BOWMAN, Ned A.**, *Contemporary Theatre Architecture: An Illustrated Survey and a Checklist of Publications*, Nueva York: The New York Public Library, 1965.

**SKELTON, Geoffrey**, *Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition*, Nueva York: G. Brazillier, 1965.

**SLONIM, Marc**, *Russian theater: from the Empire to the Soviets*, Londres: Methuen, 1963.

**SNODIN, Michael**, *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, New Haven: Yale University Press, 1991.

**STANISLAVSKI, Konstantin**, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

**STANLEY, R. C.**, *Light and Sound for Engineers*, Nueva York: Hart Publishing Co., 1968.

**STODDARD, Richard**, *Theatre and cinema architecture: a guide to information sources*, Detroit: Gale Research Co., 1978.

**STODDARD, Richard**, *Stage scenery, machinery, and lighting*, Detroit: Gale Research Co., 1977.

**TAÍROV, Aleksandr J.**, *Das entfesselte Theater*, Leipzig y Weimar: Kiepenheuer Verlag, 1923.

**TAUT, Bruno**, *Escritos 1919-1920*, Madrid: El croquis editorial, 1997.

**THÖNER, Wolfgang (ed.)**, *Bauhaus: a conceptual model*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

**TIETZE, Rosemarie (ed.)**, *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1940*, Múnich: Carl Hanser Verlag, 1974.

**TORELLI LANDINI, Enrica**, *Lazar´ Markovic Lisickij*, Roma: Officina Edizioni, 1995.

**VÉLEZ, Gonzalo y ZELICH, Cristina (ed.)**, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía. László Moholy-Nagy*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

**VERDONE, Mario**, *Drammaturgia e Arte Totale. L'Avanguardia Internazionale: Autori, Teorie, Opere*, Cosenza: Rubbetino Editore, 2005.

**VILLIERS, André (ed.)**, *Architecture et dramaturgie*, París: Flammarion, 1950.

**VILLIERS, André (ed.)**, *La scène centrale- esthétique et pratique du théâtre en rond*, París: Éditions Klincksiek, 1977.

**VITALI, Christoph (ed.)**, *Die Grosse Utopie: die russische Avantgarde, 1915-1932*, Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, catálogo de exposición, 1992.

**VIZCAÍNO, Cristina (ed.)**, *V. E. Meyerhold. Teoría Teatral*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1979.

**VOLBACH, Walter R.**, *Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theater*, Middletown: Wesleyan University Press, 1968.

**VON KLEIST, Heinrich**, *Sul teatro di marionette*, Milán: La Vita Felice, republicación, 2011.

**WAGNER, Richard**, *La obra de arte del futuro*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2000.

**WERNER, Eberhard**, *Theatergebäude*, Berlín: VEB Verlag Technik, 1954.

**WILLET, John**, *Art and Politics in the Weimar period: The new sobriety 1917-1933*, Boston: Da Capo Press, 1996.

**WINGLER, Hans M.**, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

**WORTMANN, Arthur**, *Melnikov the muscles of invention*, Rotterdam: Publisher Van Hezik-Fonds 90, 1990.

**WUNDRAM, Manfred y PAPE, Thomas**, *Andrea Palladio 1508-1580. Arquitecto entre el Renacimiento y el Barroco*, Colonia: Taschen, 2009.

**YATES, Frances A.**, *Theater of the World*, Chicago: University of Chicago Press, 1969.



## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

**AMETOVA, María, et. al.**, *Construir la Revolución, arte y arquitectura en Rusia 1915-1935*, Madrid: Turner, 2011.

**BALDINI, Massimo**, *La storia delle utopie*, Roma: Armano editore, 1996.

**BARTETZKO, Dieter**, *Illusionen in Stein: Stimmungsarchitektur im Nationalsozialismus*, Reinbek: Zentralverlag, 1985.

**BATTISTI, Emilio**, *Arquitectura Ideología y Ciencia, teoría y práctica en la disciplina del proyecto*, Madrid: Blume Ediciones, 1980.

**BANHAM, Reyner**, *Age of the masters a personal view of moderne architecture*, Londres: Architectural Press, 1975.

**BANHAM, Reyner**, *Architettura della Seconda Etá della Macchina*, Milán: Electa, 2004.

**BANHAM, Reyner**, *Teoría y diseño en la primera era de la maquina*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

**BASSIGNANA, Pier L.**, *Le Culture della Tecnica. Tra corporativismo e pianificazione. La cultura tecnica e le idee del piano in Europa tra le due guerre*, Turín: Edizioni AMMA, 1994.

**BENÉVOLO, Leonardo**, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

**BENJAMIN, Walter**, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

**BERNARD, Edina, y MARÍN ANGLADA, Marta**, *Las vanguardias (1905-1945)*, Barcelona: Larousse Editorial, 2008.

**BONET, Juan M. (ed.)**, *Un mundo construido Polonia 1918-1939*, Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2011.

**BOWN, Matthew y LANFRANCONI, Matteo (ed.)**, *Socialist Realisms: Soviet Painting*, Nueva York: Random House Incorporated, 2012.

**BORIS, Franco**, *Architecture and Utopia*, París: Éditions Hanzan, 1997.

**BOZAL, Valeriano (ed.)**, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: La balsa de la medusa, 1996.

**BRENNER, Hildegard**, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Heinbek: Rowohlt, 1963.

**CALONGE RUÍZ, Julio**, *Transcripción del ruso al español*, Madrid: Gredos, 1969.

**CARR, Edward H.**, *La revolución rusa: de Lenin a Stalin, 1917-1929*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

**COLLINS, Peter**, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

**CURTIS, William J.R.**, *La arquitectura moderna*, Nueva York: Phaidon Press, 2007.

**COLQUHOUN, Alan**, *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

**DABORN, John**, *Rusia: Revolución y contrarrevolución*, Madrid: Ediciones Akal, 1996.

**DE MAGISTRIS, Alessandro**, *URSS anni ´30- ´50: paesag-*

*gi dell´utopia staliniana*, Milán: Mazzotta, 1997.

**ECO, Umberto**, *Historia de la Belleza*, Barcelona: Debol-sillo, 2010.

**ECO, Umberto**, *Historia de la Fealdad*, Barcelona: Debol-sillo 2011.

**ERMOLAEV, Herman**, *Censorship in Soviet Literature, 1917-1991*, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.

**FERNÁNDEZ BUEY, F. (ed.)**, *Constructivismo*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972.

**FORGÁCS, Éva**, *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, Gante: Los Angeles Country Museum of Art + MIT Press + Snoeck-Duca-ju & Zoon, 2002.

**FRAMPTON, Kenneth**, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

**GARCÍA GONZÁLEZ, Ángel, et. al.**, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, Madrid: Editorial Turner, 1999.

**GARGANO, Antonella**, *Progetto metropoli: La Berlino dell’espressionismo*, Scurelle: Silvy edizioni, 2012.

**GARTMAN, David**, *From Autos to Architecture, Fordism and Architectural Aesthetics in the Twentieth Century*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2009.

**GIEDION, Sigfried**, *Espacio, Tiempo y Arquitectura (el futuro de una nueva tradición)*, Madrid: Editorial Dossat, 1982.

**GIEDION, Siegfried**, *La mecanización toma el mando*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

**GRIMALDI, di Roberto**, *R. Buckminster Fuller, 1895-1983*, Roma: Officina Edizioni, 1990.

**GUASCH, A.M. (ed.)**, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid: Akal, 2000.

**GUILLÉN, Mauro F.**, *La disciplinada belleza de lo mecánico, El taylorismo y el nacimiento de la arquitectura modernista*, Madrid: Editorial Modus Laborandi, 2009.

**HECKMANNNS, Friedrich W.**, *Erich Buchholtz*, Colonia: Wienad Verlag, 1978.

**HEREU, Pere et al.**, *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Madrid: Editorial Nerea, 1994.

**HUSSLEIN-ARCO, Agnes et al.**, *Utopia Gesamtkunswerk*, Colonia: Walter König, 2012.

**JACOB, Pascal y POURTOIS, Christophe**, *Dupermanent à l’éphémère... Espaces de cirque*, Bruselas: Civa, 2003.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Vhutemas. Moscou 1920-1930*, París: Editions du Regard, 1990.

**KOOLHAAS, Rem y SIGLER, Jennifer, (ed.)**, *S,M,L,XL*, Rotterdam: The Monacelli Press, 1995.

**LENIN, Vladimir I.**, *Lenin, Collected Works*, Moscú: Progress Publishers, 1965.

**LODDER, Christina**, *El constructivismo ruso*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

**MARIANI, Riccardo**, *Razionalismo e Architettura Moderna. Storia di una polemica*, Milán: Edizioni di Comunità, 1989.

**MASIERO, Roberto**, *Estética de la arquitectura*, Madrid:

La balsa de la Medusa, 2003.

**MONTANER, Josep María**, *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

**MUMFORD, Lewis**, *El mito de la máquina*, Buenos Aires: Emecé editores, 1969.

**MUMFORD, Lewis**, *Técnica y civilización*, Madrid: Alianza editorial, 1992.

**MUMFORD, Lewis**, *The Story of Utopias*, Nueva York: Boni and Liveright, 1922.

**MUÑOZ, Josep M. (ed.)**, *Campos de fuerzas, un ensayo sobre lo cinético*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2000.

**PAPERNY, Vladimir**, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, Nueva York: Cambridge University Press, 2002.

**PEVSNER, Nikolaus**, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

**PEVSNER, Nikolaus**, *Pioneros del Diseño Moderno, de William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972.

**PEVSNER, Nikolaus**, *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

**PIRETTO, Gian P.**, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Turín: Giulio Einaudi editore, 2001.

**PONTUS HULTÉN, Karl G.**, *The machine*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1968.

**RAMADE, Benedicte**, *Dada: L’exposition*, París: Centre Pompidou, 2005.

**SARTORIS, Alberto**, *Gli elementi dell’architettura, funzionale. Sintesi panoramica dell’architettura moderna*, Milán: Ulrico Hoepli, 1935.

**SCHEERBART, Paul**, *Glasarchitektur*, Berlín: Verlag Der Sturm, 1914.

**SUSMEL, Edoardo y SUSMEL, Duilio (ed.)**, *Opera Omnia di Benito Mussolini, vol. 26*, Florencia: La Fenice, 1958.

**TAFURI, Manfredo**, *Teorías e historia de la arquitectura hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*, Barcelona: Laia, 1977.

**TAFURI, Manfredo**, *Architecture and Utopia Design and Capitalist Development*, Cambridge: The MIT Press, 1976.

**TATARKIEWICZ, Wladyslaw**, *Historia de seis ideas*, Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

**ÚBEDA BLANCO, Marta**, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

**WEIBEL, Peter (ed.)**, *Beyond Art: A third culture. A comparative study in cultures art and science in 20th century Austria and Hungary*, Viena: Springer-Verlag, 2005.

**WILLET, John**, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Society, 1917-1933*, Nueva York: Pantheon Books, 1978.

**ZEVI, Bruno**, *Cronache di architettura*, Roma: Laterza, 1978.

## DOCUMENTOS INÉDITOS

**BANFI, Gianluigi**, “carta a Bardi”, 13.02.1935, Archivo Bardi, Biblioteca Trivulziana, Milán. B.9bis, f. Banfi.

**BARDI, Pietro M.**, carta a Gaetano Ciocca, 06.02.1935, Archivo Bardi, Biblioteca Trivulziana, Milán. B.7, f. 124.

**CIOCCA, Gaetano**, carta a Bardi, 10 de Enero de 1935, Archivo Ciocca, Archivo del ´900. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

**CIOCCA, Gaetano**, carta a Bardi, 13.02.1935, Archivo Bardi, Biblioteca Trivulziana, Milán. B.7, f. 124.

**CIOCCA, Gaetano**, “carta a Ugo Cavallero”, 16 Marzo 1935, Archivo Ciocca, Archivo del ´900. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

**CIOCCA, Gaetano**, “carta a Vittorio Mussolini”, 19 Abril 1935, Archivo Ciocca, Archivo del ´900. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto.

**GROPIUS, Walter**, “Planimetría completa del Teatro Total”, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

**GROPIUS, Walter**, Reichspatentamt Deutsches Reich, Patentschrift Nº 470451, Klasse 37f, Gruppe 1, G 70967, V137f, Bauhaus-Archiv, Berlín.

**GROPIUS, Walter**, “Theaterbau”, original mecanografiado (MS Ger 208, 1934), Walter Gropius papers, Houghton Library, Harvard College Library, Cambridge, Estados Unidos, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

**MUSSOLINI, Benito**, C.O. fasc. 509.446, Segreteria Particolare del Duce, Archivo Centrale dello Stato, Roma.

**MUSSOLINI, Benito**, carta a Gastone Monaldi, , carteggio ordinario, b. 1018, f.509.103/1, 22 Junio 1927, , Segreteria Particolare del Duce, Archivo Centrale dello Stato di Roma.

**PISCATOR, Erwin**, “**Cartas a Walter Gropius entre 1941 y 1948**” (MS Ger 208. Series: III. Letters to and from Walter Gropius. 1344), Walter Gropius papers, Houghton Library, Harvard College Library, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.

**PISCATOR, Erwin**, “Totaltheater y Totales Theater”, 1966, Erwin Piscator Archive, Akademie der Künste, Berlín.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

**ARONSON, Arnold**, “Theatres of the future”, *Theatre Journal*. Baltimore: Diciembre 1981, vol. 33, nº 4, pp. 489-503.

**BARDI, Pietro M.**, “Principios”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1933, nº1, p. 2.

**BARDI, Pietro M.**, “Tre progetti dell’Auditorium di Roma”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1935, nº 25, pp. 6-25.

**BARCHIN, Mikhail G. y WACHTANGOV, Sergei E.**, “A Theatre for Meyerhold”, *Theatre Quaterly*. Cambridge: 1972, nº2, pp. 69-73.

**BÉ-BA (Béla Balázs)**, “Premiere auf der Raumbühne”, *Der Tag*. Viena: 3 de Octubre de 1924, p. 2.

**BEN-GHIAT, Ruth**, “Italian Fascism and the Aesthetics of the Third Way”, *Journal of Contemporary History*. Cambridge: Abril 1996, Vol. 31, nº2, Special Issue: The Aesthetics of Fascism, pp. 293-316.

**BIRNSTINGL, H. J.**, “Modern Theatre Design”, *Architectural Review*. Londres: Noviembre 1922, nº52, pp. 134-139.

**BONTEMPELLI, Massimo**, “Principios”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1933, nº1, p. 1.

**BOTTONI, Piero et al.**, “Un programa di architettura”, *Quadrante*. Milán: Mayo 1933, nº1, pp. 5-6.

**BYKOV, Valentin**, “Two tendencies in the evolution of Theatre Architecture (I)”, *Theatre design and technology*. Pittsburgh: Mayo 1965, nº1, pp. 3-11.

**BYKOV, Valentin**, “Two tendencies in the evolution of Theatre Architecture (II)”, *Theatre design and technology*. Pittsburgh: Octubre 1965, nº2, pp. 21-26.

**CAPALDO, Enzo**, “Breve discorso sull’attuale Teatro di prosa”, *Futurismo*. Roma: 7 Mayo 1933, nº 19, año II, p. 5.

**CIOCCA, Gaetano**, “Ancora sul Teatro di Massa”, *Quadrante*. Milán: Diciembre 1933, nº8, pp. 17, 18.

**CIOCCA, Gaetano**, “Aspetti tecnici del teatro di massa”, *Quadrante*. Milán: Junio-Julio 1934, nº 14-15, pp. 47-53.

**CIOCCA, Gaetano**, “Il teatro di massa”, *Meridiano di Roma*. Roma: 19 Septiembre 1937, p. 8.

**CIOCCA, Gaetano**, “Il teatro di massa (II)”, *Meridiano di Roma*. Roma: 26 Septiembre 1937, p. 8.

**CIOCCA, Gaetano**, “(Il Teatro di Massa) Il nome di bat-tesimo”, *Quadrante*. Milán: Enero 1935, nº21, pp. 10-14.

**CIOCCA, Gaetano**, “Il teatro milanese di massa”, *Circoli*. Milán: Marzo 1939, nº3, Año VIII, Serie IV, pp. 278-285.

**CIOCCA, Gaetano**, “Lettere a Quadrante”, *Quadrante*. Milán: Agosto 1933, nº4, pp. 47-48.

**CIOCCA, Gaetano**, “Polemiche chiarite sul teatro di mas-sa”, *Meridiano di Roma*. Roma: 3 Noviembre 1937, p. 8.

**GAETANO, Ciocca**, “Il teatro di massa”, *Meridiano di Roma*. Roma: 19 Septiembre 1937, p. 8.

**CIOCCA, Gaetano**, “(Servizi a Mussolini) Il Teatro Di Mas-se”, *Quadrante*. Milán: Julio 1933, nº 3, pp. 7-10.

**CIUCCI, Giorgio y Levine, Jessica**, “The Classicism of the E42: Between Modernity and Tradition”, *Assemblage*.

Cambridge: Febrero 1989, nº8, pp. 78-87.

**CLAUDÍN, Fernando et al.**, “La URSS de Lenin a Stalin. Guerra civil, economía y arte”, *Historia 16*. Madrid: Enero 1984, pp. 95-108.

**COLE, Wendell**, “The Salle des Machines: Three hundred years ago”, *Educational Theatre Journal*. Baltimore: Oc-tubre 1962, nº3, vol.14, pp 224-227.

**COLE, Wendell**, “The Theatre Projects of Walter Gropi-us”, *Educational Theatre Journal*. Baltimore: Diciembre 1963, nº15, pp. 311-317.

**CONSORTI, Augusto**, “Un teatro fascista”, *L’Italia Vivente*. Roma: 25 Agosto 1933, p.1.

**CRISAFULLI, Fabrizio**, “Prampolini e il teatro magnetico”, *La Repubblica*. Roma: 21 de Mayo de 1992, pp. 40-41.

**DABROWSKI, Magdalena**, “The Formation and Develop-ment of Rayonism”, *Art Journal*. Nueva York: primavera 1975, Vol 34, Nº3, pp. 200-207.

**D’AMICO, Silvio (ed.)**, “Convegno Volta per il Teatro”, *Scenario*. Milán: Septiembre 1934, nº9, Anno III, pp. 449-450.

**D’AMICO, Silvio (ed.)**, “I progetti per l’Auditorium”, *Sce-nario*. Milán: Mayo 1935, nº5, año IV, pp. 254-256.

**D’AMICO, Silvio (ed.)**, *Scenario*. Milán: Febrero 1932, nº1, año I, pp. 41-63.

**EFROS, Abram**, “Khudozhniki stsena”, *Kultura teatra*. Moscú: 1921, año 1, nº1, pp. 10-16.

**FIORINI, Guido**, “La tensistruttura, grande invenzione futurista”, *Futurismo*. Roma: 22 Enero 1933, año II, nº20, p. 8.

**FIORINI, Guido**, “Lettere a Quadrante”, *Quadrante*. Mi-lán: Agosto 1933, nº4, pp. 46-48.

**FORTUNATI, Pier Luigi**, “Artisti di oggi: Enrico Prampoli-ni”, *L’Impero*. Roma: 7 de Febrero de 1925.

**GORDON, Mel**, “A History of the Theatre of the Future (to 1984)”, *Theater*. New Haven: 1995, Vol. 26, nº 1 y 2, pp. 13-31.

**GORDON, Mel**, “Foregger and the Dance of the Ma-chines”, *Drama Review*. Cambridge: Marzo de 1975, vol. 19, nº1, pp. 68-73.

**GORDON, Mel**, “Meyerhold’s Biomechanics”, *Drama Review*. Cambridge: Septiembre 1974, vol. 28, nº3, pp. 73-88.

**GOURFINKEL, Nina**, “Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold”, *Revue d’histoire du théâtre*. París: Octu-bre-Diciembre 1967, pp. 350-359.

**GROPIUS, Walter**, “Gropius ricorda Piscator”, *Casabella*. Milán: 1986, nº528, p. 39.

**GROPIUS, Walter**, “Modern Theatre Constructions”, *Dra-ma*. Chicago: Febrero 1928, nº18, p. 136.

**HANN, Rachel N.**, *Visualized Arguments; or how to pierce the persuasive visualization and other arguments*, EVA 2008 London Conference, Libro de actas del congreso, Londres, 2008.

**HERZFELDE, Wieland y Doherty, Brigid**, “Introduction to the First International Dada Fair”, *October*. Cambridge: Verano 2003, vol. 105.

**INTERLANDI, Telesio**, “Domani nuovo spettacolo: Un teatro di masse”, *Il Tevere*. Roma: 26 Junio 1933, p. 3.

**KIESLER, Friedrich**, “Eintritt 75 Cents”, *G, Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Berlín: Abril 1926, pp. 5-6.

**KRITIKOV, Georgi**, “El gran teatro sintético de Sverd-lovsk”, *Sovremennaia Arkhitektutura*. Moscú: 1932, nº1.

**LEEPER, Janet**, “Peter Behrens and the theatre”, *The Architectural Review*. Londres: Agosto 1968, nº144, pp. 138-139.

**LEPAGE, Julian (ed.)**, “Les grands projects de theatres en U.R.S.S.”, *Architecture D’Aujourd’Hui*. París, Septiem-bre-Octubre 1933, nº3-4, pp. 16-22.

**LEPAGE, Julien**, “Un Projet Italien de Théâtre de Masse. Architecte: Gaetano Ciocca”, *Architecture D’Aujourd’Hui*. París, Septiembre-Octubre 1933, nº3-4, p. 15.

**LODDER, Christina**, “Construtivist Theatre as a Laborato-ry for an Architectural Aesthetic”, *Architectural Associa-tion Quarterly*. Londres: 1979, pp 24-35.

**LOOS, Adolf**, “L’Inhumaine! Histoire Féerique”, *Neue Freie Presse*. Viena: 29 de Julio de 1925, Segovia 2006

**LOENBERG-HOLM, K.**, “New Theatre Architecture”, *Ar-chitectural Record*. Nueva York: Mayo 1930, nº 67, pp. 490-496.

**LUQUE BLANCO, José L.**, “Frederick Kiesler y el teatro de vanguardia”, *Oppidum, Universidad SEK*. Segovia: 2006 nº2, pp. 291-320.

**MARINETTI, Filippo T.**, “Il Teatro Futurista Aeroradiote-levisivo”, *Gazzeta del popolo*. Turín: Abril 1931, p. 1.

**MARINETTI, Filippo T.**, “Il Teatro Totale Futurista”, *Futu-rismo*. Roma, 7 Marzo 1933, nº 19, año II, p. 5.

**MARRIS**, “Il Teatro futuri sta per il popolo”, *Futurismo*. Roma, 7 Marzo 1933, nº 19, año II, p. 5.

**MAZZUCATO, Tiziana**, “Idea del espacio escénico y lu-gares para la representación teatral entre los siglos XV y XVI. Modelos de teatro a la manera de Italia”, *Studi Au-rea*. Barcelona: 23 de Diciembre de 2009, pp. 139-172.

**MOHOLY-NAGY, László**, “Produktion-Reproduktion”, *De Stijl*. La Haya, 1922, nº7, pp 97-110.

**MOHOLY-NAGY, László y KEMÉNY, Alfréd**, “Dyna-misch-Konstruktives Kräftesystem: Manifesto der kineti-schen Plastik”, *Der Sturm*. Berlín, 1922, nº12, p. 186.

**MUNK, Erika (ed.)**, “Utopia and Theater”, *Theater*. Yale School of Drama, New Haven (Connecticut): 1995, Vol. 26, nº 1 y 2.

**MUSSOLINI, Benito**, “Discurso per il cinquantenario de-lla Società Italiana degli Autori Ed Editori”, *Quadrante*. Milán: Junio 1933, nº2, pp. 1-2.

**MUSUMARRA, Carmelo**, “Teatro di masse. Problema di popolo, ma (prima di tutto) di costruzione”, *Meridiano di Roma*. Roma: 29 Agosto 1937, p. 9.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier**, “Del espacio escéni-co al espacio activo y al espacio interactivo”, *ADE Teatro*. Madrid: Septiembre-Octubre 2003, nº97, pp. 204-217.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier**, “Mobile Theater: the desintegration of theatrical space”, *Architecture Associa-tion Quaterly*. Londres: 1976, vol. 8, nº4, pp. 24-31.

**POLIERI, Jacques (ed.)**, “Scénographie Nouvelle”, *Archi-tecture d’aujourd’hui*. París: Octubre 1963.

**POLIERI, Jacques (ed.)**, “50 ans de recherches dans le spectacle”, *Architecture d’aujourd’hui*. París: Mayo 1958.

**PÖRTNER, Paul**, “Piscator und der russische Theater-Ok-tober”, *Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Han-delsblatt*. Zürich, Noviembre 1967, nº 303, p. 4.

**PRAMPOLINI, Enrico**, “Enrico Prampolini parla della sce-nografia futurista e del suo “Teatromagnetico””, *L’Impe-ro*. Roma: 24 Octubre 1925, p. 8.

**PRAMPOLINI, Enrico, PALADINI, Vinicio y PANAGGI, Ivo**, “Arte meccanica. Manifiesto Futurista”, *Noi. Rivista d’Arte Futurista*. Roma: Mayo de 1923, nº 6, 7, 8, 9, pp. 2-3.

**PRAMPOLINI, Enrico** “Teatro Magnético. Prampolini”, *Noi. Rivista d’Arte Futurista*. París: 1925, nº 10, 11, 12, pp. 12-13.

**RAMÓN I GRAELLS, Antoni**, “La escena arquitectónica de Edward Gordon Craig”, *ADE Teatro*. Madrid: Enero-Marzo 2011, nº 134, pp. 168-175.

**RUDNITSKY, Konstantin**, “Rezhissior Meyerhold”, *Nau-ca*. Moscú: 1969.

**RUSU, Cristian**, “Avant-garde theatre projects in Poland: 1923-1939. Andrzej Pronasko and Szymon Syrkus”, *Studia UBB Dramatica*. Cluj: 2012, LVII, 1, pp. 127-145.

**SCHLEMMER, Oskar**, “Piscator und das moderne Thea-ter”, *Das Neue Frankfurt*. Frankfurt: Febrero 1928, II. Jahrgang, pp. 22-27.

**SIMON, Werner**, “Ideen zu einem Theater des 20. Jahr-hunderts”, *Baukunst udn Werkform*. Nuremberg: 1955, nº 4, p. 4.

**SOMENZI, Carlo**, “Crisi di spettacoli non crisi di teatro”, *Futurismo*. Roma: 7 Mayo 1933, nº 19, año II, p. 5.

**STRNAD, Oskar**, “Schauspielhaus: Bühnenbau”, *Meno-rah: Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, nº 7-8, Julio 1931.

**STRNAD, Oskar**, “Projekt für ein Schauspielhaus”, *Archi-tekt*. Viena: 1920, nº 23, pp. 49-64.

**TATLIN, Vladimir**, *Merz*. Hannover, Abril-Mayo-Junio de 1924, nº8-9, p. 8.

**TEDESCHI, Pino**, “Le idee di Oskar Strnad, scenografo vierinese”, *Scenario*. Milán: Marzo 1935, nº 3, anno IV, p.136.

**VALENTI, Antonio**, “Il Convegno Volta per il teatro drammatico”, *Comoedia*. Milán: Noviembre 1934, nº 11, p. 3.

**VIETTI, Luigi**, “Megateatro”, *Scenario*. Milán: Mayo 1935, nº5, año IV, p. 255.

**WILHELM, Karin**, “Stefan Sebök e l’idea di “Totalthe-ater””, *Casabella*. Milán: Noviembre 1988, nº 551, pp. 34-45.

**ZOLOTNITSKY, David**, “V. E. Meyerhold: The Last Period”, *Contemporary Theatre Review*. Northampton: 1995, Vol-ume 4, Part 1, pp. 11-48.



## ÍNDICE ILUSTRACIONES

### Imágenes Introducción.

#### Libros

**ANDERSON, Stanford**, *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, London: The MIT press, Massachusetts Institute of Technology, 2000: Fig.0.4.61, p. 61 / Fig.0.4.62, p. 58.

**ARONSON, Arnold**, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1981: Fig.0.4.76, p. s.n. / Fig.0.4.77, p. s.n.

**BERDINI, Paolo**, *Walter Gropius*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989: Fig.0.4.84, p. 30.

**BLAS GÓMEZ, Felisa (ed.)**, *El teatro como espacio*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009: Fig.0.4.26, p. 80 / Fig.0.4.27, p. 80.

**DE MICHELIS, Marco**, *Heinrich Tessenow, 1876-1950*, Milán: Electa, 1991: Fig.0.4.50, p. 18 / Fig.0.4.51, p. 18 / Fig.0.4.52, p. 18 / Fig.0.4.53, p. 25 / Fig.0.4.54, p. 24 / Fig.0.4.55, p. 24 / Fig.0.4.56, p. 24 / Fig.0.4.57, p. 27 / Fig.0.4.59, p. 23.

**FUCHS, Georg**, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlín: Schuster & Loeffler, 1905: Fig.0.4.63, p. s.n.

**IZENOUR, George, C.**, *Theater Design*, Nueva York: Mc-Graw-Hill, 1977: Fig.0.4.01, pp. 173-175 / Fig.0.4.02, pp. 173-175 / Fig.0.4.03, pp. 173-175 / Fig.0.4.04, pp. 182-183 / Fig.0.4.05, pp. 182-183 / Fig.0.4.06, pp. 182-183 / Fig.0.4.07, p. 182-183 / Fig.0.4.08, pp. 182-183 / Fig.0.4.09, p. 46 / Fig.0.4.13, pp. 188-189 / Fig.0.4.14, pp. 188-189 / Fig.0.4.15, pp. 188-189 / Fig.0.4.16, pp. 188-189/ Fig.0.4.17, pp. 176-177 / Fig.0.4.18, pp. 198-199 / Fig.0.4.19, pp. 198-199 / Fig.0.4.20, pp. 198-199 / Fig.0.4.23, pp. 176-177 / Fig.0.4.24, pp. 176-177 / Fig.0.4.25. pp. 176-177 / Fig.0.4.43, pp. 222-223 / Fig.0.4.44, pp. 222-223 / Fig.0.4.45, pp. 222-223 / Fig.0.4.84, pp. 292-293 / Fig.0.4.85, pp. 292-293 / Fig.0.4.86, pp. 292-293.

**KONEFFKE, Silke**, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum Anderen Aufführungsort, 1900-1980*, Berlín: Reimer, 1999: Fig.0.4.58, p. 49 / Fig.0.4.60, p. 49 / Fig.0.4.64, p. 42 / Fig.0.4.75, p.35 / Fig.0.4.65, p. 35 / Fig.0.4.68, p. 35 / Fig.0.4.79, p. 35.

**LITTMAN, Max**, *Das münchner Künstlertheater*, Múnich: L. Werner, 1908: Fig.0.4.66, p.11 / Fig.0.4.68, p.11.

**MALLGRAVE, Harry F.**, *Gottfried Semper, Architect of the nineteenth century*, New Hanven: Yale University Press, 1996: Fig.0.4.41, p. 216.

**QUESADA, Fernando**, *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004: Fig.0.4.36, p. 98 / Fig.0.4.37, p. 98 / Fig.0.4.48, p. 86 / Fig.0.4.39, p. 90 / Fig.0.4.40, p. 106 / Fig.0.4.42, p. 106.

**SHARP, Dennis**, *Henri Van de Velde. Theaters 1904-1914*, Bruselas: Archives de l’Architecture Moderne, 1974: Fig.0.4.69, p. 30 / Fig.0.4.70, p. 47 / Fig.0.4.71a, p. 52 / Fig.0.4.71b, p. 52 / Fig.0.4.72-5, p. 53.

**SNODIN, Michael**, *Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man*, Londres: Yale University Press, 1991: Fig.0.4.38, pp. 109.

#### Documentos Originales

**Architekturmuseum der Technischen Universität**, Berlín: Fig.0.4.35 / Fig.0.4.78 / Fig.0.4.79 / Fig.0.4.80 / Fig.0.4.81.

**Brescia, Marco**: Fig.0.4.21 / Fig.0.4.28 / Fig.0.4.29 / Fig.0.4.30 / Fig.0.4.31.

**Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte** - Bildarchiv Foto Marburg: Fig.0.4.46 / Fig.0.4.47 / Fig.0.4.48 / Fig.0.4.49.

**Hofecker, E.F.**: Fig.0.4.67.

**Guidololti, Pino**: Fig.0.4.10 / Fig.0.4.11/ Fig.0.4.21/ Fig.0.4.22.

**Technische Universität Berlín, Architekturmeseum**, Berlín: Fig.0.4.82, Inv.-Nr. F 1597 / Fig.0.4.83, Inv.-Nr. F 1596 / Fig.0.4.87, Inv.-Nr. F 1585 / Fig.0.4.88, Inv.-Nr. F 1588 / Fig.0.4.89, Inv.-Nr. F 1610 / Fig.0.4.90, Inv.-Nr. F 1605 / Fig.0.4.91, Inv.-Nr. F 1606 / Fig.0.4.92, Inv.-Nr. F 2777.

### Imágenes Capítulo 1.

#### Libros

**BEEKMAN, Klaus y VRIES, Jan de (ed.)**, *Avant-Garde and Criticism*, Ámsterdam: Editions Rodopi, 2007: Fig.1.1.01, p. 68.

**BOTTERO, María**, *Frederick Kiesler. Arte Archittetura Ambiente*, Milán: Electa, 1995: Fig.1.5.11, p. 53.

**CRISPOLTI, Enrico (ed.)**, *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, Roma: Edizioni Carte Segrete, 1992: Fig.1.2.02, p. 19 / Fig.1.2.07, p. 249 / Fig.1.2.08, p. 477 / Fig.1.2.09, p.128 / Fig.1.2.11, p. 251 / Fig.1.2.12, p. 251 / Fig.1.2.13, p. 250 / Fig.1.2.14, p. 251 / Fig.1.2.15, p. 251 / Fig.1.2.17, p. 251.

**FERRÉ, Rosa (ed.)**, *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia Soviética de 1917 a 1945*, Madrid: La Casa Encendida, 2011: Fig.1.3.06, p. 62 / Fig.1.3.15, p. 251 / Fig.1.3.52, p. 48 / Fig.1.3.57, p. 345 / Fig.1.3.58, p. 345 / Fig.1.3.59, p. 345 / Fig.1.3.63, p. 344 / Fig.1.3.64, p. 344.

**FÜLÖP-MILLER, René**, *The Russian Theatre*, Nueva York: Benjamin Blom, 1930: Fig.1.3.08, p. s.n. / Fig.1.3.09, p. s.n. / Fig.1.3.10, p. s.n. / Fig.1.3.29, p. s.n. / Fig.1.3.30, p. s.n.

**IZENOUR, George, C.**, *Theater Design*, Nueva York: Mc-Graw-Hill, 1977: Fig.1.5.03, p. 96 / Fig.1.5.04, p. 96.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Pioneers of Soviet Architecture*, Londres: Thames and Hudson, 1987: Fig.1.3.41, p. 175 / Fig.1.3.44, pp. 180-181 / Fig.1.3.45, pp. 180-181 / Fig.1.3.46, pp. 180-181 / Fig.1.3.47, p. 213 / Fig.1.3.48, p. 213 / Fig.1.3.49, p. 213.

**KONEFKE, Silke**, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten. 1900-1980*, Dietrich Berlín: Reimer Verlag, 1999: Fig.1.4.05, p. 63.

**LESÁK, Barbara**, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Viena: Löcker Verlag, 1988: Fig.1.1.03, p. 101 / Fig.1.1.04, p. 101 / Fig.1.1.08, p. 35 / Fig.1.1.09, p. 105 / Fig.1.1.10, p. 102 / Fig.1.1.11, p. 106 / Fig.1.1.12, p. 106 / Fig.1.1.13, p. 109 / Fig.1.1.14, p. 186 / Fig.1.1.15, p. 109 / Fig.1.2.04, p. 35 / Fig.1.2.05, p. 35 / Fig.1.4.10, p. 103 / Fig.1.4.35, p.

115 / Fig.1.4.37, p. 115 / Fig.1.4.39, p. 51 / Fig.1.4.54, p. 39-40 / Fig.1.4.57, p. 135 / Fig.1.4.58, p. 116 / Fig.1.4.59, p. 140 / Fig.1.4.60, p. 141 / Fig.1.4.61, p. 154 / Fig.1.4.62, p. 151 / Fig.1.5.01, p. 155 / Fig.1.5.02, p. 159 / Fig.1.5.05, p. 24 / Fig.1.5.06, p. 24 / Fig.1.5.07, p. 171 / Fig.1.5.08, p. 115.

**LUQUE BLANCO, José L.**, *Contínuum Cosmico: Frederick Kiesler (1890-1965)*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011: Fig.1.5.13, p. 90 / Fig.1.5.14. p. 185.

**LYNTON, Norbert**, *Tatlin’s Tower. Monument to Revolution*, New Haven: Yale University Press, 2009: Fig.1.5.12, pp. 98-100 / Fig.1.5.15, p.98 / Fig.1.5.16, p.100.

**MORENO, Jakob Levy**, *The Theatre of Spontaneity*, Pennsylvania: Beacon House Inc., 1983: Fig.1.4.33, p. 2 / Fig.1.4.34, p. 2.

**NIEDERMOSER, Otto**, *Oskar Strnad. 1879-1935*, Viena: Bergland Verlag, 1965: Fig.1.4.06, p. 108 / Fig.1.4.08, p. 107 / Fig.1.4.06, p. 107 / Fig.1.4.11, p. 108 / Fig.1.4.12, p. 108.

**NORMAN BAER, Nancy van (ed.)**, *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design, 1913-1935*, Nueva York: Thames and Hudson, 1992: Fig.1.2.03, p.101 / Fig.1.3.16, p.20 / Fig.1.3.17, p.46 / Fig.1.3.18, p.40 / Fig.1.3.19, p.40 / Fig.1.3.24, p.42 / Fig.1.3.25, p.43 / Fig.1.3.26, p.44 / Fig.1.3.27, p. 45 / Fig.1.3.28, p.74 / Fig.1.3.31, p.146 / Fig.1.3.32, p.147 / Fig.1.3.34, p.65 / Fig.1.3.40, p.65 / Fig.1.3.53, p.48 / Fig.1.3.54, p.48 / Fig.1.3.55, p.93 / Fig.1.3.56, p.93 / Fig.1.3.60, p.144 / Fig.1.3.67, p.128.

**OETTERMANN, Stephan**, *The panorama: History of a mass medium*, Nueva York: Zone Books, 1997: Fig.1.4.29, pp. 103-104 / Fig.1.4.31, pp. 103-104.

**PIRANDELLO, Luigi et al.**, *Convegno di Lettere. Tema: IL TEATRO DRAMMATICO*, Roma: Reale Accademia d’Italia, Abril 1935: Fig.1.4.17, pp. 120 / Fig.1.4.38, pp. 132.

**RUDNITSKY, Konstantin**, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, Nueva York: Harry N. Abrams Publishers, 1988: Fig.1.3.04, pp. 38-39 / Fig.1.3.05. p. 38 / Fig.1.3.12, p. 68 / Fig.1.3.13, p. 69 / Fig.1.3.11, p. 69 / Fig.1.3.21, pp. 86-87 / Fig.1.3.22, pp. 86-87 / Fig.1.3.33, p. 123 / Fig.1.3.35, p.123 / Fig.1.3.36, p. 122 / Fig.1.3.37, p. 151 / Fig.1.3.50, p. 99 / Fig.1.3.51, p. 99 / Fig.1.3.65, pp. 138-139.

**RUKSCHCIO, Burkhardt y SCHACHEL, Roland**, *La vie et l’oeuvre de Adolf Loos*, Bruselas: Pierre Mardaga éditeur, 1982: Fig.1.4.01, p. 500 / Fig.1.4.03, p. 533.

**RUKSCHCIO, Burkhardt (ed.) Adolf Loos**, Viena: Graphische Sammlung Albertina, 1989: Fig.1.4.02, p. 374.

**TORELLI LANDINI, Enrica**, *Lazar’ Markovic Lisickij*, Roma: Officina Edizioni, 1995: Fig.1.3.42, p.89 / Fig.1.3.43, p.89.

**ÚBEDA BLANCO, Marta**, *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002: Fig.1.3.14, p.200 / Fig.1.3.38, p.186 / Fig.1.3.39, p.245.

#### Revistas

**Doesburg , Theo van**, *De Stijl. Complete reprint*. Amsterdam: 1968, vol. 2, Athenaem: Fig.1.4.41, p. 433.

**Prampolini, Enrico** “Teatro Magnético. Prampolini”, *Noi. Rivista d’Arte Futurista*. París: 1925, nº 10,11,12: Fig.1.2.06, p.12 / Fig.1.2.10, p.13.

**Strnad, Oskar**, “Schauspielhaus: Bühnenbau”, *Menorah: Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur*. Ámsterdam: Julio 1931, nº 7-8: Fig.1.4.09, p.314.

#### Documentos Originales

**Architekturzentrum Wien**, Viena: Fig.1.4.04 / Fig.1.4.16.

**Archivio Prampolini**, Palazzo delle Esposizioni, Roma: Fig.1.2.16.

**Алёхина, Варвара**, Enero 2010: Fig.1.4.30.

**Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**, Madrid: Fig.1.1.05, Nº 74884.

**Colección privada Lobanov-Rostovsky**, San Petersburgo: Fig.1.3.22 / Fig.1.3.20.

**Gallería Cívica de Arte Moderna y Contemporánea**, Turín: Fig.1.2.01.

**Hofecker, E.F.**, Viena: Fig.1.4.55.

**Moreno Museum**, Bad Vöslau: Fig.1.4.32 / Fig.1.4.36 / Fig.1.4.37.

**Museum of Modern Art**, MoMa, Nueva York: Fig.1.4.42 / Fig.1.4.43 / Fig.1.5.18 / Fig.1.5.20 / Fig.1.5.21.

**Museo Estatal Central de Historia Contemporanea de Rusia**, Moscú: Fig.1.3.01, Fig.1.3.07.

**Museo Estatal del Teatro A.A. Bajrushin**, Moscú: Fig.1.3.23 / Fig.1.3.61 / Fig.1.3.62 / Fig.1.3.68 / Fig.1.3.69.

**Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung**, Viena: Fig.1.1.06 / Fig.1.1.07 / Fig.1.4.40 / Fig.1.4.44 / Fig.1.4.51 / Fig.1.4.52 / Fig.1.4.53 / Fig.1.4.56 / Fig.1.5.09 / Fig.1.5.10 / Fig.1.5.17.

**Österreichisches Theatermuseum Wien**, Viena, Inv. Nr. ES PA146916: Fig.1.4.19/ Fig.1.4.20 / Fig.1.4.21 / Fig.1.4.22 / Fig.1.4.23 / Fig.1.4.24 / Fig.1.4.25 / Fig.1.4.26 / Fig.1.4.27.

**PAG Verlag**, Viena: Fig.1.1.02.

**Panorama Museum**, Sebastopol: Fig.1.4.28.

**Protazanov, Yákov**: Fig.1.3.66.

**The Stanislavski Centre**, Rose Bruford College of Theatre and Performance, Sidcup: Fig.1.3.02 / Fig.1.3.03.

#### Planimetría e imágenes del autor de la tesis:

**PRIETO LÓPEZ, Juan I.**, 2012: Fig.1.4.07 / Fig.1.4.13 / Fig.1.4.14 / Fig.1.4.15 / Fig.1.4.18 / Fig.1.4.45 / Fig.1.4.46 / Fig.1.4.47 / Fig.1.4.48 / Fig.1.4.49 / Fig.1.4.50 / Fig.1.5.19.

### Imágenes Capítulo 2.

#### Libros

**BOTAR, Oliver A. I.**, *Technical Detours. The Early Moholy-Nagy reconsidered, Art Gallery of the Graduate Center*, Nueva York: The City University of New York, 2006: Fig.2.1.06, p. 113 / Fig.2.1.07, p. 37.

**BOESER, Knut y VATKOVÁ, Renata (ed.)**, *Erwin Piscator, eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*, Berlín: Edition Hentrich/Frölich & Kaufmann, 1986: Fig. 2.2.12, p. 107 / Fig. 2.2.13, p. 171 / Fig. 2.2.15, p. 77 / Fig. 2.2.17, pp. 183, 191 / Fig. 2.2.18, p. 189.

**DROSTE, Magdalena**, *Bauhaus, bauhaus archiv, 1919-1933*, Berlín: Taschen, 2010: Fig.2.1.03, p. 56 / Fig.2.1.13, p. 102 / Fig.2.1.18, p. 102 / Fig.2.1.34. p. 18 / Fig.2.1.38, p. 127 / Fig.2.1.39, p. 126 / Fig.2.3.01, p. 167 / Fig.2.3.09, p. 167 / Fig.2.3.17, p. 237 / Fig.2.3.18, p. 239.

**FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter (ed.)**, *Bauhaus*, Postdam: H. F. Ullmann, 2006: Fig.2.1.10, p. 543 / Fig.2.1.11, p. 538 / Fig.2.1.14, p. 542 / Fig.2.1.15, p. 544 / Fig.2.1.16, p. 544 / Fig.2.1.17, p. 536 / Fig.2.1.37, p. 619 / Fig.2.2.20, p. 540.

**IZENOUR, George, C.**, *Theater Design*, Nueva York: McGraw-Hill, 1977: Fig.2.2.22, pp. 292-293.

**KERSTING, Hannelore y VOGELSANG, Bernd (ed.)**, *Raumkonzepte: Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen-und Bildkunst. 1910-1930*, Frankfurt am Main: Städtische Galerie Im Städtelschen Kunstinstitut, 1986: Fig.2.1.27, p. 189 /Fig.2.1.28, p. 190 / Fig.2.1.29, p. 190 / Fig.2.1.30, p. 190 / Fig.2.1.31, p. 190 / Fig.2.1.32, p. 190 / Fig.2.1.33, p. 190 / Fig.2.1.40, p. 183 / Fig.2.2.09, pp. 275-276 / Fig.2.2.10, pp. 275-276 / Fig.2.2.11, pp. 275-276 / Fig.2.2.16, pp. 275-276 / Fig.2.2.17a, p. 278 / Fig.2.2.13, p. 278 / Fig.2.3.06, p. 196 / Fig.2.3.15, p. 280 / Fig.2.3.16, p. 351.

**SHARP, Dennis**, *Henri Van de Velde. Theaters 1904-1914*, Bruselas: Archives de l’Architecture Moderne, 1974: Fig.2.2.22a, p. 47.

**SCHLEMMER, Oskar et al.**, *The Theater of the Bauhaus*, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996: Fig.2.1.21, p. 51 / Fig.2.1.22, p. 69 / Fig.2.1.23, p. 69 / Fig.2.1.24, p. 72 / Fig.2.1.25, p. 75 / Fig.2.1.26, p. 75.

**VÉLEZ, Gonzalo y ZELICH, Cristina (ed.)**, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía. László Moholy-Nagy*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005: Fig.2.1.05.

## Revistas

**DUBOWITZ, Lilly**, “In Search of a Forgotten Architect”, *Architectural Association Publication*. Londres: Septiembre 2012, nº 61: Fig.2.2.35 , p.1.

**WILHELM, Karin**, “Stefan Sebök e l’idea di “Totaltheater””, *Casabella*. Milán: Noviembre 1988, nº 551: Fig.2.2.34. p.35 / Fig.2.2.36. p.34 / Fig.2.2.37. p.36 / Fig.2.2.38. p.36.

http://www.physics.princeton.edu/-trothman/domes.html, julio 2010: Fig.2.2.30 / Fig.2.2.31 / Fig.2.2.32 / Fig.2.2.33.

## Documentos Originales

**Bauhaus-Archiv**, Berlín: Fig.2.1.02 / Fig.2.1.12, ref. 10370/1 / Fig.2.1.19 / Fig.2.1.20 / Fig.2.1.35 / Fig.2.1.36 / Fig.2.2.19, ref. 6247/3 / Fig.2.2.26, ref. 6249/1 / Fig.2.2.27, ref. 6249/1 / Fig.2.2.28, ref. 6249/1 / Fig.2.2.29, ref. 6249/1 / Fig.2.3.07.

**Bundesarchiv**, Koblenz: Fig.2.2.07, ref. B 145 Bild-PD 15298.

**Busch-Reisinger Museum**, Harvard University, Cambridge: Fig.2.2.23, ref. 24.86 / Fig.2.2.24, ref. 24.87 / Fig.2.2.25, ref. 24.88 / Fig.2.2.39, ref. 24.77 / Fig.2.2.40, ref. 24.78 / Fig.2.2.41, ref. 24.32 / Fig.2.2.42, ref. 24.35 / Fig.2.2.43, ref. 24.55 / Fig.2.2.44, ref. 24.49 / Fig.2.2.45, ref. 24.90 / Fig.2.2.46, ref. 24.91 / Fig.2.2.47, ref. 24.21 / Fig.2.2.48, ref. 24.21 / Fig.2.2.49, ref. 24.90 / Fig.2.2.50, ref. 24.87 / Fig.2.2.51, ref. 24.87 / Fig.2.2.59, ref. 6249/2 / Fig.2.2.60, ref. 6249/2 / Fig.2.2.61, ref. 6249/1 / Fig.2.2.62, ref. 6249/1 / Fig.2.2.63, ref. 6247/1 / Fig.2.2.64, ref. 6245/2.

**Erwin Piscator Archiv**, Akademie der Künste, Berlín: Fig.2.2.06 / Fig.2.2.15 / Fig.2.2.14a / Fig.2.2.14b / Fig.2.3.02 / Fig.2.3.03 / Fig.2.3.04 / Fig.2.3.05.

**International Dada Archive**, University of Iowa, Iowa City: Fig.2.2.05.

**Johannes-Ippen-Stiftung**, Kunstmuseum Bern, Berna: Fig.2.1.01 / Fig.2.1.04.

**Hannah-Höch-Archiv**, Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst: Fig.2.2.04.

**Museum of Modern Art, MoMa**, Nueva York: Fig.2.1.08 / Fig.2.3.13.

**National Gallery of Art**, Washington: Fig.2.3.14.

**Neue Nationalgalerie, Staatliche Mussen zu Berlin**, Berlín: Fig.2.2.02.

**Otto Burchard Gallery**, Berlín: Fig.2.2.03.

**Southern Illinois University Carbondale**, Carbondale: Fig.2.2.08.

**Theaterwissenschaftliches Institut der Universität Köln**, Colonia: Fig.2.3.08.

**The Robert Gore Rifkind Center, LACMA**, Los Angeles: Fig.2.1.09, ref. 83.1.180.38.

## Planimetría e imágenes del autor de la tesis:

**PRIETO LÓPEZ, Juan I.**, 2012-2013: Fig.2.1.41 / Fig.2.2.01 / Fig.2.2.52 / Fig.2.2.53 / Fig.2.2.54 / Fig.2.2.55 / Fig.2.2.56 / Fig.2.2.57 / Fig.2.2.58 / Fig.2.2.66 / Fig.2.2.67 / Fig.2.3.10 / Fig.2.3.11 / Fig.2.3.12 / Fig.2.4.01

## Imágenes Capítulo 3.

### Libros

**ADKINS, Helen**, *Naum Gabo y el concurso para el Palacio de los Soviets. Moscú 1931-1933*, Berlín: IVAM-Berlinische Gallerie, 1992: Fig.3.3.34, p. 157 / Fig.3.3.35, p. 158 / Fig.3.3.36, p. 157 / Fig.3.3.37, p. 158 / Fig.3.3.38, p. 132 / Fig.3.3.39, p. 125 / Fig.3.3.40, p. 127 / Fig.3.3.41, p. 86 / Fig.3.3.42, p. 87 / Fig.3.3.43, p. 92 / Fig.3.3.44, p. 93 / Fig.3.3.45, p. 107 / Fig.3.3.46, p. 162 / Fig.3.3.47, p. 165 / Fig.3.3.48, p. 176.

**ALLAN, John**, *Berthold Lubetkin*, Londres: Merrell Publishers, 2002: Fig.3.2.16, pp. 68-71 / Fig.3.2.17, pp. 68-71 / Fig.3.2.18, pp. 68-71.

**BRAUN, Edward**, *The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage*, Londres: Methuen Ltd, 1986: Fig.3.2.05, p. 225 / Fig.3.2.07, p. 225 / Fig.3.5.32, p. 268.

**DE MAGISTRIS, Alessandro y KOROB’INA, Irina (ed.)**, *Ivan Leonidov 1902-1959*, Milán: Mondadori Electa, 2009: Fig.3.3.06, p. 23 / Fig.3.3.07, p. 146 / Fig.3.3.08, p. 162 / Fig.3.3.09, p. 161 / Fig.3.3.10, p. 165 / Fig.3.3.11, p. 165.

**FERRÉ VÁZQUEZ, Rosa (ed.)**, *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia Soviética de 1917 a 1945*, Madrid: La Casa Encendida, 2011: Fig.3.1.01, p. 89 / Fig.3.1.05, p. 373 / Fig.3.1.06, p. 169 / Fig.3.1.07, p. 379 / Fig.3.1.08, p. 175 / Fig.3.1.09, p. 379 / Fig.3.1.10, pp. 12-13 / Fig.3.2.14. p. 351 / Fig.3.2.24, p. 31 / Fig.3.2.25, p. 150 / Fig.3.5.05, pp. 424-425.

**FOSSO, Mario y MERIGGI, Maurizio**, *Konstantin S. Mel’nikov e la costruzione di Mosca*, Milán: Skira editore, 1999: Fig.3.3.22, p. 261 / Fig.3.3.23, p. 261 / Fig.3.3.24, p. 258 / Fig.3.3.27, pp. 258-261.

**GARRIDO, Ginés**, *Konstantin S. Mélnikov*, Madrid: Electa, 2001: Fig.3.3.02, p. 163 / Fig.3.3.04, p. 166.

**HANN, Rachel N.**, *Visualized Arguments; or how to pierce the persuasive visualization and other arguments*, Londres: EVA 2008 London Conference, 2008: Fig.3.5.14, pp. 8.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Pioneers of Soviet Architecture*, Londres: Thames and Hudson, 1987: Fig.3.3.01, p. 469 / Fig.3.3.05, p. 465 / Fig.3.3.12. p. 465 / Fig.3.3.15. pp. 465-466 / Fig.3.3.18. pp. 467 / Fig.3.3.19. pp. 467 / Fig.3.3.20. pp. 467 / Fig.3.3.21. pp. 467 / Fig.3.3.25, p. 470 / Fig.3.3.26, p. 470 / Fig.3.3.28, p. 470 / Fig.3.3.29, p. 469 / Fig.3.3.30, p. 469 / Fig.3.3.31, p. 469 / Fig.3.3.32, p. 469 / Fig.3.3.33, p. 469 / Fig.3.4.04, p. 464 / Fig.3.4.05, p. 464 / Fig.3.4.07, p. 464 / Fig.3.5.06, p. 467 / Fig.3.5.07, p. 467 / Fig.3.5.08, p. 467 / Fig.3.5.09, p. 467 / Fig.3.5.10, p. 467.

**KHAN MAGOMEDOV, Selim O.**, *Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, Moscú: Editorial URSS, 2004: Fig.3.3.13, p. 410 / Fig.3.3.14, p. 409 / Fig.3.3.16, p. 402 / Fig.3.3.17, p. 401.

**KONEFKE, Silke**, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten. 1900-1980*, Berlín: Dietrich Reimer Verlag, 1999: Fig.3.5.15, pp. 143.

**KUDRYAVTSEV, A. P. et al. (ed.)**, *From VKhUTEMAS to MARKhI. Architectural projects from the collection of the MARKhI Museum*, Moscú: MARKhI Museum y A. Fond, 2005: Fig: 3.5.19, p. 217.

**LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie**, *El Lissitzky*, Nueva York: Thames and Hudson Ltd, 1992: Fig.3.2.04, p. 118. / Fig.3.2.15a. p. sn. / Fig.3.2.15b. p. sn.

**MAYAKOVSKI, Vladímir, et al.**, *Katalog Vystavki 5 Let/ Cinco años del Teatro Meyerhold, Teatral’ny Oktiaabr’*. Moscú: 1926: Fig.3.4.06.

**MEYERHOLD, Vsévolod**, *Реконструкция меамра/ Reconstrucción del Teatro*, ТЕАКИНОПЕЧАТЬ. Moscú: 1930: Fig.3.4.02.

**PIRANDELLO, Luigi et al.**, *Convegno di Lettere. Tema: IL TEATRO DRAMMATICO*, Roma: Reale Accademia d’Italia, 1935: Fig.3.5.11, p. 125 / Fig.3.5.12, p. 125 / Fig.3.5.13,

p. 125.

**RUDNITSKY, Konstantin**, *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*, Nueva York: Harry N. Abrams Publishers, 1988: Fig.3.2.20, p. 260 / Fig.3.2.22, p. 261 / Fig.3.2.23, p. 260.

## Revistas

**Sovetsky Teatr**, Gustav Klucis, cubierta de la revista, nº3-4, 1930: Fig.3.4.03.

**Military History Monthly**, 18 de Noviembre de 2010: Fig.3.1.02 / Fig.3.1.03 / Fig.3.1.04.

## Documentos Originales

**Archivo A. Ródchenko y V. Stepánova**, Moscú: Fig.3.3.03.

**Colección particular**: Fig.3.2.03.

**Archivo del NKVD**, 1939. Colección particular: Fig.3.5.34.

**Museo Estatal del Teatro A.A. Bajrushin**, Moscú: Fig.3.2.01 / Fig.3.2.02. Fig.3.2.06 / Fig.3.2.08 / Fig.3.2.09 / Fig.3.2.10 / Fig.3.2.12 / Fig.3.2.11 / Fig.3.2.13 / Fig.3.4.01 / Fig.3.5.16 / Fig.3.5.17 / Fig.3.5.18a/ Fig.3.5.18b.

**Larénkov, Serguéi**: Fig.3.4.19 / Fig.3.4.20 / Fig.3.5.24 / Fig.3.5.26.

**Museo Estatal V. V. Mayakovski**, Moscú: Fig.3.2.21.

**Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia**, Moscú: Fig.3.5.01 / Fig.3.5.30 / Fig.3.5.02 / Fig.3.5.31.

**Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO**, Moscú: Fig.3.5.03 / Fig.3.5.04.

**Museo de Arte Teatral y Musical de San Petersburgo**, San Petersburgo: Fig.3.5.33.

**Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung**, Viena: Fig.3.2.19.

**Sala de conciertos Chaikovski**, Moscú, 2010: Fig.3.5.20 / Fig.3.5.22.

## Planimetría e imágenes del autor de la tesis:

**PRIETO LÓPEZ, Juan I.**, 2012-2013: Fig.3.4.08 / Fig.3.4.09 / Fig.3.4.10 / Fig.3.4.11 / Fig.3.4.12 / Fig.3.4.13 / Fig.3.4.14 / Fig.3.4.15 / Fig.3.4.16 / Fig.3.4.17 / Fig.3.4.18 / Fig.3.4.21 / Fig.3.4.22 / Fig.3.4.23 / Fig.3.5.21 / Fig.3.5.23 / Fig.3.5.25 / Fig.3.5.27 / Fig.3.5.28 / Fig.3.5.29.

## Imágenes Capítulo 4.

### Libros

**ARONSON, Arnold**, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1981: Fig.4.2.13, p. s.n.

**BOESIGER, W., Girsberger, H.**, *Le Corbusier 1910-1965*,



Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999: Fig.4.3.15, p. 106 / Fig.4.3.16, p. 108.

**CIOCCA, Gaetano**, *Giudizio sul Bolscevismo*, Milán: Bom-piani, 1933: Fig.4.3.05.

**CRISPOLTI, Enrico (ed.)**, *Prampolini dal Futurismo all’Informale*, Roma: Edizioni Carte Segrete, 1992: Fig. 4.2.14., p. 344 / Fig. 4.2.25a, p. XLVI / Fig. 4.2.25b., p. 410 .

**LESÁK, Barbara**, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Viena: Löcker Verlag, 1988: Fig.4.2.12, p. 103 / Fig.4.4.11, p. 103.

**MANCEBO ROCA, Juan A.**, *Arquitectura Futurista*, Ma-drid: Editorial Síntesis, 2008: Fig.4.2.24, p. 315.

**MEZZETA, Enrica**, *Il teatro futurista in teoría*, Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 2006: Fig.4.2.15,pp. 121-136 / Fig.4.2.16, pp. 121-136 / Fig.4.2.17, pp. 121-136 / Fig.4.2.18, pp. 121-136 / Fig.4.2.19, pp. 121-136 / Fig.4.2.20, pp. 121-136 / Fig.4.2.21, pp. 121-136 / Fig.4.2.22, pp. 121-136 / Fig.4.2.23, pp. 121-136.

**PIRANDELLO, Luigi et al.**, *Convegno di Lettere. Tema: IL TEATRO DRAMMATICO*, Roma: Reale Accademia d’Italia, Abril 1935: Fig.4.1.02. pp. 476-479 / Fig.4.4.01, p. 2 / Fig.4.4.02, p. 519 / Fig.4.4.03, p. 536 / Fig.4.4.04, pp. 504, 508, 521, 522, 554 / Fig.4.4.05, p. 508 / Fig.4.4.06, p. 504 / Fig.4.4.07, p. 117 / Fig.4.4.08, pp. 71-72 / Fig.4.4.09, p. 521 / Fig.4.4.10, p. 198 / Fig.4.4.14, p. 197 / Fig.4.4.15, p. 198 / Fig.4.4.16, p. 198 / Fig.4.4.17, p. 197 / Fig.4.4.18, p. 197 / Fig.4.4.19, p. 508 / Fig.4.4.20, p. 197 / Fig.4.4.21, p. 197 / Fig.4.4.22, p. 197 / Fig.4.4.23, p. 202 / Fig.4.4.24, p. 197 / Fig.4.4.25, p. 203 / Fig.4.4.28, pp. 489-556 / Fig.4.4.29, p. 173 / Fig.4.4.30, p. 246 / Fig.4.4.31, p. 247.

**SALARIS, C.**, *Filippo Tommaso Marinetti*, Florencia: La Nuova Editrice, 1988: Fig.4.1.04, p. 194 / Fig.4.2.02, p. 236 / Fig.4.2.03,p. 241 / Fig.4.2.04, p. 241 / Fig.4.2.05, p. 223 / Fig.4.2.06, p. 241 / Fig.4.2.07, p. 241 / Fig.4.2.08, p. 241 / Fig.4.2.09, p. 217 / Fig.4.2.10, p. 241.

**SCHNAPP, Jeffrey T.**, *Staging Fascism. 18 BL and the theater of masses for masses*, Stanford: Stanford Uni-versity Press, 1996: Fig.4.3.01, p. 108 / Fig.4.3.02, p. 39 / Fig.4.3.03, 39 / Fig.4.3.17, 63 / Fig.4.5.08, p. 43.

### Revistas

**BARDI, Pietro M. (ed.)**, *Quadrante*. Milán: Julio 1933, nº3, año 1: Fig.4.3.04, p. 1.

**BARDI, Pietro M. (ed.)**, *Quadrante*. Milán: Julio 1933, nº4, año 1: Fig.4.3.14. p. 1.

**BLOC, André (ed.)**, “Les grands projects de thea-tres en U.R.S.S.”, *L’Architecture D’Aujourd’hui*. París: Septiembre-Octubre 1933, nº7: Fig.4.4.13, p. 13.

**CIOCCA, Gaetano**, “Lettere a Quadrante”, *Quadrante*. Milán: Agosto 1933, nº4: Fig.4.3.11, p. 47 / Fig.4.3.12, p. 47 / Fig.4.3.13, p. 47.

**CIOCCA, Gaetano**, “(Servizi a Mussolini) Il Teatro Di Masse”, *Quadrante*. Milán: Julio 1933, nº 3: Fig.4.3.09. p. 8 / Fig.4.3.10, p. 8.

**CIOCCA, Gaetano**, “Il teatro milanese di massa”, *Circoli*.

Milán: Marzo 1939, nº3, Año VIII, Serie IV: Fig.4.5.15, p. 278.

**VIETTI, Luigi**, “Megateatro”, *Scenario*. Milán: Mayo 1935, nº5, año IV: Fig.4.5.06, p.255 / Fig.4.5.07, p.255.

### Documentos Originales

**Archivo Ciocca**, Archivo del ´900. Museo di Arte Moder-na e Contemporanea di Trento e Rovereto: Fig.4.3.06 / Fig.4.3.07 / Fig.4.3.08 / Fig.4.5.09 / Fig.4.5.10 / Fig.4.5.11

**Autor desconocido**: Fig.4.1.03.

**Busch-Reisinger Museum**, Harvard University: Fig.4.2.11, ref. 24.87 / Fig.4.4.12, ref. 24.87.

**Centro Studi Giuseppe terragni**, Como: Fig.4.5.02, AGT, 45/15/B y AGT, 45/33/B / Fig.4.5.03, AGT, 45/15/B y AGT, 45/33/B / Fig.4.5.04. AGT, 45/15/B y AGT, 45/33/B / Fig.4.5.05. AGT, 45/15/B y AGT, 45/33/B / Fig.4.5.12. AGT, 45/15/B / Fig.4.5.13. AGT, 45/33/B / Fig.4.5.14. AGT, 63/2/B..

**Fasci Italiani di Combattimento**, Manifiesto Fundacional, Il Popolo d’Italia, 06 septiembre 1919: Fig.4.1.01.

**Fondo Tullio Cralli**, Archivo del ´900. Museo di Arte Mo-derna e Contemporanea di Trento e Rovereto: Fig.4.2.01. / Fig. 4.2.04.

**Houghton Library**, MS Ger 208. Series: III. Letters to and from Walter Gropius. (1344) Piscator, Erwin, 4 cartas en-tre 1941 y 1948. Harvard College Library: Fig.4.5.01

### Planimetría e imágenes del autor de la tesis:

**PRIETO LÓPEZ, Juan I.**, 2012: Fig.4.4.26

### Imágenes Anexo planimétrico.

#### Libros

**BOTAR, Oliver A. I.**, *Technical Detours. The Early Moho-ly-Nagy reconsidered*, *Art Gallery of the Graduate Cen-ter*, Nueva York: The City University of New York, 2006: Fig.5.31, p. 79.

**HANN, Rachel N.**, *Computer-Based 3D visualization for theatre research: Towards an understanding of unreal-ized Utopian theatre architecture from the 1920s and 1930s*, Tesis doctoral, University of Leeds, Leeds, 2010: Fig.5.08, p. sn., Fig.5.39, p. sn.

**NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier**, *Walter Gropius. Tea-tro Total, 1927*, Madrid: Editorial Rueda, 2004: Fig.14, pp. 38-39.

### Documentos Originales

**Berlinische Galerie**: Fig.5.27a, Fig.5.28a, Fig.5.29a.

### Planimetría e imágenes del autor de la tesis:

**PRIETO LÓPEZ, Juan I.**, 2011-2013: Fig.5.01, Fig.5.02,

Fig.5.03, Fig.5.04, Fig.5.05, Fig.5.07, Fig.5.09, Fig.5.10, Fig.5.11, Fig.5.12, Fig.5.13, Fig.5.15, Fig.5.17, Fig.5.18, Fig.5.19, Fig.5.20, Fig.5.21, Fig.5.22, Fig.5.23, Fig.5.24, Fig.5.25, Fig.5.26, Fig.5.27b, Fig.5.28b, Fig.5.29b, Fig.5.30, Fig.5.32, Fig.5.33, Fig.5.34, Fig.5.35, Fig.5.36, Fig.5.37, Fig.5.38, Fig.5.39, Fig.5.40, Fig.5.41, Fig.5.42, Fig.5.43, Fig.5.44, Fig.5.45, Fig.5.46, Fig.5.47, Fig.5.48, Fig.5.49, Fig.5.50, Fig.5.51, Fig.5.52, Fig.5.53, Fig.5.54, Fig.5.55.

### Imágenes Conclusión.

#### Libros

**POLIERI, Jacques et. al.**, *Polieri, créateur d’une scénog-raphie moderne*, París: Bibliothèque Nationale de France, 2002: Fig.06.20, p.8 / Fig.06.21, pp. 60-61 / Fig.06.22, pp. 64-65 / Fig.06.23, pp.68-69.

#### Revistas

**POLIERI, Jacques et alt.**, “Scénographie Nouvelle”, *Au jourd’hui, Art et Architecture*. París, 1963, nº11: Fig.06.01, p. 161.

### Planimetría e imágenes del autor de la tesis:

**PRIETO LÓPEZ, Juan I.**, 2011-2013: Fig.06.02, Fig.06.03, Fig.06.04, Fig.06.05, Fig.06.06, Fig.06.07, Fig.06.08, Fig.06.09, Fig.06.10, Fig.06.11, Fig.06.12, Fig.06.13, Fig.06.14, Fig.06.15, Fig.06.16, Fig.06.17, Fig.06.18, Fig.06.19.